

**Política Cultural de Cidade.
Um estudo de caso:
A cidade de Guimarães (1985-2015)**

Tiago Miguel Tavares Mendes

**Trabalho de Projecto
de Mestrado em Práticas Culturais para Municípios**

Versão corrigida e melhorada após defesa pública

Setembro 2016

Trabalho de Projecto apresentado para cumprimento dos requisitos
necessários à obtenção do grau de Mestre em Práticas Culturais para
Municípios realizado sob a orientação científica de Carlos Vargas

DECLARAÇÕES

Declaro que este Trabalho de Projecto é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,

Lisboa, de de

Declaro que este Trabalho de Projecto se encontra em condições de ser apreciado pelo júri a designar.

O orientador,

Lisboa, de de

AGRADECIMENTOS

O meu primeiro e maior agradecimento vai necessariamente para o professor Carlos Vargas, que orientou este trabalho. Desde logo pela forma como as suas aulas, nos dois primeiros semestres do mestrado, me introduziram no tema das políticas culturais. Do cruzamento da sua intuição com os meus interesses e opções delineou-se a base deste tema e estudo de caso. O seu discernimento abriu caminhos teóricos no desenho do trabalho, e as opções metodológicas que me propôs enriqueceram o resultado final deste. A sua disponibilidade possibilitou que este projecto se fosse desenvolvendo de forma ritmada, e o seu cuidado permitiu que conservasse a devida correcção científica. Pela confiança que depositou em mim, pelo acompanhamento ao longo deste ano, e por me ter *aberto a cabeça*, o meu muito obrigado.

A elaboração deste trabalho tem um momento-chave: a minha estadia de uma semana na cidade de Guimarães. Nesse sentido, tenho de agradecer à Câmara Municipal de Guimarães, na pessoa do vereador com o pelouro da cultura – José Bastos, pela atenção disponibilizada no envio de documentação sobre a política cultural do município, e por ter possibilitado o contacto com o leque de entrevistados deste trabalho. Agradeço a cada um a atenção com que me receberam, o tempo que me disponibilizaram, e o entusiasmo e sentido de missão com que trabalham em nome da cultura: à Isabel Fernandes, ao José Nobre, ao Marcos Barbosa, ao Nuno Faria, ao Ricardo Areias e ao Rui Torrinha, assim como ao próprio José Bastos, pelas preciosas entrevistas que vêm enriquecer este estudo de caso, e pelas visitas guiadas aos equipamentos culturais. Um agradecimento particular para o adjunto do vereador, Paulo Pinto, pela receptividade e simpatia com que me apresentou a cidade ao longo daqueles dias, e me apresentou ao leque de entrevistados.

Por fim, e porque os últimos serão os primeiros, aos meus pais, à minha família e aos amigos mais próximos.

POLÍTICA CULTURAL DE CIDADE. UM ESTUDO DE CASO: A CIDADE DE GUIMARÃES (1985-2015)

TIAGO MIGUEL TAVARES MENDES

RESUMO

PALAVRAS-CHAVE: Política cultural de cidade, política cultural, cultura, cidade, governança, escala, Guimarães.

Este trabalho procura analisar criticamente a política cultural da cidade de Guimarães, numa investigação que abarca o período compreendido entre 1985 e 2015, a partir de uma breve descrição histórica das medidas de política do governo local da cidade, e de uma série de entrevistas realizadas a alguns dos seus principais agentes culturais. O estudo de caso é complementado por uma proposta de definição do conceito de *política cultural de cidade*, numa reflexão teórica que aborda a relação entre política e cultura, tendo em conta as condicionantes criadas pelo mercado, pelas escalas e pelo sistema de governança, para os agentes do poder local.

ABSTRACT

KEYWORDS: Urban cultural policy, cultural policy, culture, city, governance, scale, Guimarães.

In this investigation we aim to critically analyze the cultural policy of the town of Guimarães, between 1985 and 2015, from a brief history of policy measures taken by the local government, and relating it with a series of interviews to some of the city's main cultural agents. This case study is complemented with a theoretical definition of the concept of *urban cultural policy*, considering the relation between politics and culture, and the determinations created by the market, the scales and the system of governance, on the local government agents.

ÍNDICE

| | |
|--|------------|
| AGRADECIMENTOS | <i>vii</i> |
| RESUMO | <i>ix</i> |
| ÍNDICE | <i>x</i> |
| ÍNDICE DE ANEXOS | <i>xi</i> |
| LISTA DE ABREVIATURAS | <i>xii</i> |
| INTRODUÇÃO | 1 |
| 1. POLÍTICA CULTURAL DE CIDADE: APROXIMAÇÃO A UM CONCEITO | |
| 1.1. Cultura e poder: mapeamento de uma relação | 3 |
| 1.2. Política cultural: o papel do Estado na cultura | 6 |
| 1.3. Cultura e mercado: teorias e desenvolvimento | 11 |
| 1.4. As escalas das políticas culturais | 15 |
| 1.5. Política cultural de cidade | 18 |
| 2. O CASO DA CIDADE DE GUIMARÃES | 23 |
| 2.1. Uma narrativa para Guimarães (1985-2015) | 24 |
| 2.1.1. Património Mundial: política cultural focada no património | 24 |
| 2.1.2. Guimarães contemporânea: política cultural focada na criação contemporânea | 25 |
| 2.1.3. Um centro para a cidade: antecâmara (2002-2005) e inauguração do Centro Cultural Vila Flor (2005) | 28 |
| 2.1.4. Guimarães Capital Europeia da Cultura: preparação (2006-2011) e acontecimento (2012) | 30 |
| 2.2. Análise da política cultural da cidade de Guimarães | 33 |
| 2.2.1. Uma cooperativa municipal como <i>estrutura-mãe</i> | 34 |
| 2.2.2. Municipalizar em governança | 38 |
| 2.2.3. À procura do equilíbrio: uma questão de escalas | 42 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 48 |
| BIBLIOGRAFIA | 51 |
| ANEXOS | 66 |

ÍNDICE DE ANEXOS

| | |
|--|-----|
| ANEXO 1 – Fig. 1: Resultados eleitorais para a CMG | 66 |
| ANEXO 2 – Fig. 2: Equipamentos culturais da cidade | 67 |
| ANEXO 3 – Fig. 3: Equipamentos da cooperativa Oficina | 68 |
| ANEXO 4 – Fig. 4: Tabela das Entrevistas Realizadas..... | 69 |
| ANEXO 5 – Notas Biográficas dos Entrevistados | 70 |
| ANEXO 6 – Entrevista a Isabel Fernandes, directora do Museu Alberto Sampaio, Paço dos Duques e Castelo de Guimarães (Ministério da Cultura / Direcção Geral de Cultura do Norte) | 75 |
| ANEXO 7 – Entrevista a José Bastos, vereador com o pelouro da cultura da Câmara Municipal de Guimarães | 83 |
| ANEXO 8 – Entrevista a José Nobre, director do departamento de acção social e cultural da Câmara Municipal de Guimarães | 97 |
| ANEXO 9 – Entrevista a Marcos Barbosa, director artístico do Teatro Oficina | 105 |
| ANEXO 10 – Entrevista a Nuno Faria, director artístico do Centro Internacional de Artes José de Guimarães | 112 |
| ANEXO 11 – Entrevista a Ricardo Areias, director do Centro para os Assuntos da Arte e Arquitectura | 120 |
| ANEXO 12 - Entrevista a Rui Torrinha, programador artístico do Centro Cultural Vila Flor | 126 |

LISTA DE ABREVIATURAS

CAAA – Centro para os Assuntos da Arte e Arquitectura

CEC – Capital Europeia da Cultura

CCC – Centro de Criação de Candoso

CCVF – Centro Cultural Vila Flor

CIAJG – Centro Internacional de Artes José de Guimarães

CMG – Câmara Municipal de Guimarães

PAC – Plataforma das Artes e da Criatividade

TO – Teatro Oficina

UM – Universidade do Minho

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem por objectivo a análise e caracterização da política cultural da cidade de Guimarães, no período compreendido entre 1985 e 2015. Propomos ainda uma problematização do conceito de *política cultural de cidade*, cujas ilações contribuem para a análise do estudo de caso seleccionado.

Como agente de poder institucional e legitimado, o Estado reclama e reconhece como seu um papel de importância no campo cultural, assumindo deveres e direitos que estabelece como inalienáveis, nomeadamente através da Constituição da República. Não sendo o único poder que se relaciona com a cultura, este detém, contudo, um papel decisivo nas relações que se estabelecem com aquela. Precisamente pela importância da sua representação, legitimada pelos cidadãos que dele fazem parte, o papel do Estado deve, sempre que possível, ser objecto de análise, na medida em que cada oportunidade de investigação é, à sua medida, uma forma de regulação da actuação desse agente distinto e privilegiado. A concentração de poder deve ser proporcional à responsabilidade com que o mesmo é exercido; e qualquer análise que incida sobre esta relação entre Estado e cultura, encontra exemplos de instrumentalização dos símbolos e das práticas culturais na consolidação de regimes que delas se apropriam para encontrarem princípios fundamentais que os legitimem. Este trabalho parte desta motivação para a análise do conceito de *política cultural de cidade*, e do estudo de caso escolhido para testar as considerações teóricas.

O primeiro capítulo começa por delinear um breve estado da arte relativamente à relação primordial entre os conceitos de *cultura* e *poder*. Convoca-se à discussão, num segundo momento, o agente privilegiado que assume a liderança e regulação dessa mesma relação: o governo, poder legitimado de representação do Estado. A política cultural, configurada por uma determinada visão, e cumprindo uma série de papéis que incluem a regulação do campo cultural (concilia, viabiliza, promove, propõe), constitui o cumprimento daquele poder. Consideram-se, em seguida, duas determinações que influenciam a política cultural: a relação com o conjunto pulverizado de agentes que influenciam o meio, nomeadamente com as determinações do Mercado e as propostas da Sociedade Civil; e a questão das escalas. Esta última determinação leva-nos, enfim, às considerações sobre as condições que a escala da cidade imprime na política cultural.

O primeiro capítulo deste trabalho é concluído com uma proposta de definição do conceito de *política cultural de cidade*, numa tentativa de determinar sob que formas esta se manifesta, como pode ser analisada, e que conclusões podemos extrair da sua aplicação.

No segundo capítulo, é ponderado um estudo de caso, considerado pertinente para a aplicação da reflexão teórica elaborada anteriormente. Guimarães apresenta-se como uma cidade cuja dinâmica cultural dos últimos trinta anos é particularmente activa e consequente, constituindo dessa forma um caso operativo e consequente de análise de políticas e práticas culturais, à escala municipal. Assim, começamos por reconstituir uma breve história desse percurso, considerando as diversas fases pela qual passou, numa tentativa de entender as motivações políticas da administração local que lidera o pensamento estratégico sobre a comunidade e o território. Numa segunda fase, propomos uma análise desse mesmo trajecto, identificando e ponderando as características que o pautam, levantando questões e entrecruzando propostas de resposta. Procuramos, ainda, caracterizar a política cultural da cidade de Guimarães, no intervalo temporal entre 1985 e 2015, como teste operativo de aplicação daquele conceito. A reconstituição histórica e a exposição analítica do estudo de caso são enriquecidas por excertos de sete entrevistas a agentes culturais da cidade de Guimarães, realizadas presencialmente no decorrer da investigação. As entrevistas, cuja transcrição na íntegra pode ser consultada nos anexos do trabalho, constituem um documento que veio a enriquecer a investigação, na medida em que a própria visão dos agentes culturais sugere leituras que confirmam, complementam e desafiam a análise do estudo de caso.

1. POLÍTICA CULTURAL DE CIDADE:

APROXIMAÇÃO A UM CONCEITO

Ao procurar uma resposta para a pergunta – *o que é uma política cultural?* – este capítulo irá percorrer várias etapas. Iniciar-se-á com uma abordagem crítica ao termo e uma genealogia dos conceitos básicos directamente envolvidos, a partir da relação entre *cultura* e *poder*. Após esta introdução, procura responder directamente à pergunta que nos move, incidindo então a atenção sobre o papel concreto do Estado-Nação por meio da actuação político-administrativa no campo cultural. O capítulo reflectirá ainda sobre a afinidade crescente entre os campos da cultura e da economia, e as condições que um imprime sobre o outro; fará uma abordagem da pulverização e interdependência das escalas das políticas culturais, no contexto da globalização; antes de encerrar com uma reflexão sobre a escala urbana e uma proposta de definição do conceito de *política cultural de cidade*.

1.1. Cultura e Poder: mapeamento de uma relação

A discussão sobre o campo das políticas culturais não pode ignorar o binómio conceptual e relacional que constituem a *cultura* e o *poder*. Importa então, e antes de prosseguirmos, procurarmos definir o conceito de *cultura*. É particularmente operativa a tripla proposição sugerida por Raymond Williams (1921-1988), que conceptualiza a cultura como «[1] a general process of intellectual, spiritual and aesthetic development», «[2] a particular way of life, whether of a people, a period or a group» (*cultura vivida*) e «[3] the works and practices of intellectual and especially artistic activity» (*textos culturais*) (Williams 1988, 90). As relações dos diferentes níveis de *poder* que pautam as práticas da sociedade enleiam-se nestas acepções do termo *cultura*, porque se movimentam dentro delas. A expressão do poder no campo cultural (sob a forma de uma *ideologia*) pode concretizar-se de múltiplas formas (Storey 2012), e é oportuno destacar algumas delas – representadas em diferentes escolas dos estudos culturais - para atentarmos à complexidade dos termos em que nos movimentamos: a título de exemplo, Stuart Hall (1932-2014) destaca a forma como um conjunto de textos culturais pode ser instrumentalizado de forma a condicionar uma *leitura* (compreensão) específica do mundo; noutro plano conceptual, Louis Althusser (1918-1990) tinha já

sublinhado que as práticas culturais de uma sociedade legitimam a própria ordem social, reproduzindo-a constantemente (Storey 2012).

Não é protagonista único desta relação *um* poder que instrumentaliza a cultura. É no conflito de interesses – nos poderes em relação – que melhor é visível esta interdependência dos campos. Neste contexto, e em diferentes ramos dos estudos culturais, podem-se encontrar conceitos que caracterizam uma determinada forma de relação entre *cultura* e *poder*; são exemplos expressivos destas tensões os termos *ideologia* e *hegemonia*. Roland Barthes (1915-1980) conceptualiza o termo *ideologia* como o espaço onde acontece a luta hegemónica de fixação e produção de conotações no campo cultural, quer os agentes estejam ou não conscientes dessa categorização da realidade simbólica (Storey 2012). Já o conceito de *hegemonia* remete-nos para a relevante teorização de Antonio Gramsci (1891-1937), relacionada com o campo da *cultura popular*. Para Gramsci, hegemonia

‘refer to the way in which dominant groups in society, through a process of ‘intellectual and moral leadership’, seek to win the consent of the subordinate groups in society’ (Storey 2012, 10)

Ao mesmo tempo que assinala a assimetria de poderes no seio da sociedade, o conceito destaca o conflito existente entre a resistência dos grupos subordinados e os interesses e operações dos grupos dominantes, na medida em que o consentimento daqueles às forças de incorporação dos segundos está longe de ser automático¹. As *culturas* (sendo que as duas últimas acepções de Williams, *culturas vividas* e *textos culturais*, são especialmente pertinentes neste contexto) são o coração da luta entre os estratos hierárquicos do poder e da resistência; por isso mesmo, também elas foram hierarquizadas pela teoria e pela história. Os conceitos de *cultura de elite* e *cultura popular* corporalizam esta tensão resultante da luta hegemónica do poder no campo cultural, chegando ao ponto de se definir o segundo termo como aquilo que o primeiro não abarca: *cultura popular* como categoria residual e inferior, que legitima e perpetua a distinção de classe social (Bourdieu 1984, 5). Pierre Bourdieu (1930-2002), partindo destas acepções historicamente validadas, vai colocá-las em causa, propondo a abolição da hierarquia das formas de expressão cultural²: esta tendência, identificada com o pós-

¹ A título de exemplo, a resistência a partir dos processos de codificação e descodificação dos significados (ver Hall 1980).

² Hierarquização também justificada por outro tema estudado pelo autor, o do *capital cultural* (ver Bourdieu e Darbel 1969).

modernismo, parece ameaçar e trazer oportunidades aos diversos poderes em confronto no campo cultural, ao mesmo tempo que é motivo de celebração para uns teóricos e de preocupação para outros (Storey 2012, 13). Contudo, convém ressaltar que o que Bourdieu coloca em causa é a *hierarquização* dos campos culturais, e não a sua importância como *categoria vazia* possível de ser considerada de forma conceptualmente operativa.

A interacção entre *cultura* e *poder* pode levar-nos ainda por caminhos teóricos alternativos. Retomemos a ideia de *cultura* de Williams: em que consistem e como se manifestam as *práticas significantes* (*signifying practices*)?

«It makes sense to focus upon those practices, forms and products that are primarily about cultural symbolic communication, dialog relations, pleasurable experience and meaningful social identity as the special objects of cultural analysis» (Williams 1981)

A partir desta ideia, Jan-Erik Lane (1946-) e Uwe Wagschal (1966-) abarcam no conceito de cultura quer os valores, as crenças, as normas, os símbolos e ideologias da sociedade, quer os modos de vida particulares manifestos nas relações e atitudes interpessoais (Lane e Wagschal 2011). Segundo o modelo que os autores apresentam, as culturas manifestam-se sob a forma de determinados fenómenos (pese embora estes não se assemelhem a sistema coerentes, e frequentemente apresentem combinações híbridas de valores e comportamentos sobrepostos, quer ao nível do indivíduo quer ao nível *civilizacional*), como sendo as categorias da etnia (línguas, identidades), religião, tradições (história, memória), e os próprios valores (*value-orientations*). A obra *Culture and Politics* frisa que a imensa diversidade de fenómenos culturais tem consequências políticas mais ou menos directas sobre a realidade. Chega mesmo a afirmar:

«Values in the postmodern society are causally important, either for election outcomes, policy outcomes or system outcomes like institutions or regimes» (Lane e Wagschal 2011, 160).

É uma perspectiva complementar à apresentada anteriormente neste capítulo, porque aqui é a própria cultura que *parece instrumentalizar* o poder - pese embora a única solução verosímil resida na inter-relação conflituosa dos dois campos.

O campo de estudo das *políticas culturais* pode ser pautado por um maior ou menor distanciamento dos próprios *estudos culturais*, a partir dos quais este subcapítulo

se posiciona. A relação entre os campos expressa a tensão *cultura/administração*, manifesta no posicionamento contrastante de teóricos mais *críticos* e *analíticos*, e de outros interessados na *colaboração* e na *reforma* (O'Reagen 1992, 418). Tony Bennett (1947-), por exemplo, advoga que os estudos culturais se devem tornar úteis aos decisores políticos (Bennett 1992); opinião alinhada com uma tendência de *colocar a política dentro dos estudos culturais*. Esse posicionamento não é pacífico entre a comunidade científica: existe uma alternativa teórica que promove a independência dos estudos culturais relativamente a outras áreas de estudo, defendendo que estes devem privilegiar a problematização de conceitos como os de *ideologia* e *hegemonia*, e focar a sua atenção na relação entre *cultura* e *poder* (numa escala *macro* que aponte para a sociedade; não se cingindo somente à administração, numa escala *micro*). Isto é, que se conservem exteriores à questão política. Se são observáveis hesitações explícitas por parte dos estudos culturais em se envolverem directamente com a administração governamental, o mesmo não é tão verificável no relacionamento inverso. A política cultural ganha novas perspectivas ao ser permeada pelos estudos culturais, adquirindo uma compreensão alargada da realidade, e podendo progredir no seu alcance e eficácia - mesmo que por oposição, mais ou menos dissimulada, às teorias emancipatórias que caracterizam aquele outro campo de estudos. Uma forma crítica de abordar os estudos de política cultural é precisamente exacerbar a tensão entre estes campos, levantando «*awkward questions*» que testem as fronteiras da relação entre cultura e poder (McGuigan 2004, 8).

1.2. Política cultural: o papel do Estado na cultura

O conceito de *política cultural* pode abarcar diferentes problemáticas consoante a escala que escolhermos analisar. De entre as diversas existentes, a mais operativa para procurar caracterizar o termo é a do Estado-Nação, «assuming that the nation-state was and continues to be important for the conditions of both social and cultural citizenship» (McGuigan 2004, 35). Só é possível delimitarmos analiticamente este nível de actuação política tendo duas condições pré-asseguradas: por um lado, a consciência da existência de *particularidades nacionais* em matéria de políticas culturais; por outro, a capacidade de identificar *tendências globais* neste mesmo campo (McGuigan 2004, 38). No quarto subcapítulo retomaremos a teorização das diversas escalas a que operam as políticas culturais.

Convergingo a nossa análise para a *escala nacional* das políticas culturais, somos levados a considerar o governo central – o Estado - como o principal decisor das mesmas; não sendo o único agente da esfera, e negociando a sua actuação com a do Mercado e a da Sociedade Civil, constitui um agente privilegiado. No primeiro subcapítulo abordámos a relação que a cultura estabelecia com um *poder* não nomeado; esse poder é agora o Estado, e procura-se clarificar a relação que este estabelece com a cultura. Um Estado que se implica na cultura só pode ser compreendido à luz de um determinado contexto, pautado por «the administrative apparatus of modernity, the emergence of the modern state and its powers of social regulation» (McGuigan 2004, 15), remontando ao período em que o Estado moderno começa a preocupar-se com os indivíduos pelos quais é responsável (Miller e Yúdice 2002, 3). Este enquadramento marca o Estado que, assumindo um papel *regulador* e *administrativo*, decide intervir na sociedade a partir de certas determinações. Michel Foucault (1926-1984) define esta atitude como *governmentality* (Foucault 1978), aplicando-a a todas as áreas de responsabilidade governamental. O sector cultural não constitui uma excepção. A partir das definições de Raymond Williams, percebemos que a cultura não se trata de um conceito flutuante e independente da acção humana. Assim, o conceito de *governmentality* aplica-se à esfera cultural como a qualquer outra. Se retomarmos o conceito de cultura proposto por Williams – o de *signifying practices* – encontramos os limites do campo sobre o qual actua este segmento da política: «practices that are first and foremost about signification» (McGuigan 2004, 15). Partindo desta delimitação do campo sobre o qual actuam, coloca-se outra questão, central para o propósito deste subcapítulo: em que consistem as políticas culturais?

Em *Cultural Policy*, Toby Miller e George Yúdice caracterizam-nas assim:

«Cultural policy is embodied in systematic, regulatory guides to action that are adopted by organizations to achieve their goals. It is bureaucratic rather than creative or organic: organizations solicit, train, distribute, finance, describe and reject actors and activities that go under the signs of artist or artwork, through the implementation of policies» (Miller e Yúdice 2002, 1)

O Estado pode assumir diferentes papéis no campo da cultura, consoante aja de maneira mais interventiva ou mais distante. A situação limite da primeira actuação exemplifica-se a partir da análise da política cultural dos regimes totalitários,

caracterizada como exclusivamente *dirigista*. Nesse modelo, o Estado *emana* a própria cultura, controlando as instituições culturais e assumidamente instrumentalizando a arte, numa atitude que remete para a concepção de Estado *iluminado*, «as society's 'best self'» (Arnold 1932), como Matthew Arnold (1822-1888) sugere ainda no século XIX; uma política cultural exclusivamente dirigista tem por propósito a condução das populações a partir da protecção de um *conjunto holístico de valores* que o Estado se propõe liderar como agente *independente* e *totalitário*, por meio de uma dimensão ideológica e política muito marcada; serve-se, para isso, do recurso privilegiado que constituem as práticas simbólicas - a *cultura*.

No extremo oposto do espectro de análise, temos a posição de um Estado *sem política cultural*, isto é, que opta por não estabelecer uma relação pragmática com aquele campo; constitui um caso paradoxal, na medida em que a negligência deste campo é em si mesma uma forma de *marcar a realidade do mesmo*, permitindo que este tome determinada forma, dirigida por outros poderes (como sendo o económico, que identifica as preferências dos consumidores e vai ao seu encontro). Assim, a omissão de uma política cultural, como opção política, é, em si mesma, uma política cultural.

Entre os extremos do Estado dirigista e do Estado que se demite, encontram-se posições moderadas (graus de intervenção flutuantes), de Estados que se implicam na esfera da cultura sem a determinar por completo. Políticas culturais deste género - o conceito estará próximo da *cultural policy 'proper'*, proposto por Raymond Williams (Williams 1984), mas surge aqui mesclado - expressam-se em diversos sentidos, complementares na sua actuação. Propomos a análise do espectro de acção da política cultural em três dimensões: políticas de reprodução da identidade cultural; políticas de alargamento e consolidação de públicos; e políticas de apoio à criação artística e de regulação/posicionamento dos agentes do campo.

A *formação e reprodução de uma identidade cultural* constituem expressões importantes das políticas culturais. Não porque uma comunidade nacional se reja por um conjunto coerente de culturas; pelo contrário, é precisamente essa diversidade e fragmentação que justifica o papel mediador do Estado na conciliação dos interesses e valores dos seus cidadãos, criando as condições para que se construa uma consciência colectiva de cidadania comum. Cabe ao Estado cumprir a intermediação que lhe é delegada, representando as culturas que convivem na sua esfera governativa, e que devem convergir de alguma forma para que a sociedade se cumpra. A formação da

identidade cultural surge a partir desta conciliação intercultural, e consolida-se na medida em que os cidadãos a reproduzam a partir de práticas significantes (os textos e práticas culturais). A *cidadania histórica* (a proposta de uma narrativa que lê a história nacional) é um dos meios particulares que o Estado usa para consolidar a *cidadania cultural* - um conceito mais lato, caracterizado, entre outras, pela tensão *tradição/modernidade*. À escala nacional, a representação das culturas e dos discursos corporiza-se na criação de instituições (a reprodução cultural é assegurada pelos estatutos destas, pela sua identidade e programação); à escala global, as políticas culturais de identidade manifestam-se sob múltiplas formas, incluindo a exportação de produção cultural nacional, a cooperação, e a inserção em organizações e programas culturais internacionais.

Um outro ramo complementar da análise das políticas culturais foca a sua atenção nos *públicos da cultura* – e considera como membros (efectivos e potenciais) desta categoria a totalidade dos cidadãos. Esta ambição de *fazer chegar a cultura a todos* (que remete para o conceito de *democratização cultural*³) - ultrapassando as barreiras que representam a concentração territorial de equipamentos culturais, o défice dos níveis de capital cultural, as clivagens sociais e económicas que condicionam o acesso aos textos e práticas, ou o desinteresse por essas mesmas práticas – consoma-se numa série de intenções que marcam a dimensão retórica das políticas. Entre estas, podem destacar-se o reforço da educação artística no percurso escolar, com vista à formação de futuros públicos; as metas de alargamento da participação das populações (quer em número de envolvidos, quer na diversidade das práticas, ou ainda na intensidade com que as mesmas são experimentadas); ou o incentivo à criação por parte dos próprios cidadãos (um conceito diferente, o de *democracia cultural*³), na formação de um habitat cultural construído por meio da iniciativa dos próprios cidadãos. É ainda relevante destacar a articulação do próprio Estado que, por meio do conceito da *descentralização*, recorre à sua escala mais operativa para o sucesso do trabalho com os públicos. A disseminação dos equipamentos culturais e a descentralização dos próprios financiamentos e orientações constituem uma delegação estatal à escala local, para melhor cumprir os seus próprios propósitos.

³ Em Portugal, os conceitos de *democratização cultural* e de *democracia cultural* têm vindo a ser amplamente debatidos (Silva 1997, Santos 1998, Lopes 2008, Gomes e Lourenço 2009).

A terceira dimensão é referente às *políticas de apoio à criação artística e de regulação/ posicionamento dos agentes do campo*. Raymond Williams define o conceito de regulação como «the setting of limits and the exertion of pressures, within which variable social practices are profoundly affected but never necessarily controlled» (Williams 1974). A definição abre espaço a várias possibilidades: a determinação política pode opor-se aos múltiplos determinismos que a realidade apresenta (por exemplo, o económico), ou legitimá-los, dando-lhes espaço para actuarem. A intensidade desta regulação varia; mas é sempre um exercício de poder do Estado. Na política cultural, a regulação do Estado incide sobre a produção e circulação das formas simbólicas. Na esfera da cultura, o Estado não é o único actor – nem se pode dizer que seja necessariamente o *primeiro*. As políticas culturais, expressão da acção do Estado na área da cultura, existem em relação com a actuação do Mercado e da Sociedade Civil: tendem a reequilibrar o seu poder, compensar e representar as suas faltas, garantir o que os outros actores não providenciam. Constituem, muitas das vezes, *respostas* a uma determinada conjectura adversa, ou que exige regulação. A articulação entre o Estado, o Mercado, e a Sociedade Civil no campo cultural é pautada por tensões (destaque para o binómio *público/ privado*), e o papel do Estado rege-se frequentemente pela articulação dessas diferentes actuações, zelando pela chamada «*public culture*», a esfera pública da cultura, assegurando a representação das práticas simbólicas dos seus cidadãos, sem que as interferências dos vários determinismos deturpem o terreno simbólico comum. Na conclusão da sua obra *Rethinking Cultural Policy*, Jim McGuigan (1952-) ilustra a importância da actuação dos poderes públicos no zelo pela esfera pública da cultura, ao mesmo tempo que procura defini-la (McGuigan 2004, 141).

Analísámos uma dimensão das políticas públicas para a cultura que se aproxima da noção que Raymond Williams propôs de *cultural policy 'proper'*; estas opõem-se à noção de *cultural policy 'as display'*, que importa, pois, reflectirmos. As políticas culturais '*as display*' podem descrever-se como «the policy for embellishing, representing, making more effective a particular social order or certain preferred features of it» (Williams 1984, 3). Fazendo particular uso da dimensão discursiva da política – das retóricas que marcam a realidade – podem dividir-se em duas expressões principais: no engrandecimento nacional, ou no reducionismo económico. A política cultural como engrandecimento nacional é pautada por uma certa ênfase comemorativa, e pode ser perspectivada como uma política de identidade cultural cuja mediação da

diversidade de práticas simbólicas se revelou pouco ambiciosa, cingindo-se à «ritual symbolization of nationhood and state power» (McGuigan 2004, 62). Por outro lado, a política cultural como reducionismo económico tende a racionalizar o investimento público na cultura, e a dar espaço crescente às indústrias culturais e ao desenvolvimento económico das corporações privadas. Neste segundo caso, o Estado comunica a cultura não como tendo uma qualquer espécie de valor intrínseco, mas sim como tendo um papel estético não mais que relativo, e um valor económico efectivamente útil à sociedade.

1.3. Cultura e Mercado: teorias e desenvolvimento

No segmento anterior do capítulo considerámos a dimensão reguladora das políticas culturais: no equilíbrio que exige à acção dos diversos agentes, e na resistência aos determinismos dos mesmos. Consideramos agora o Mercado e o seu papel no sector cultural (indústrias culturais), assim como a tendência economicista do discurso dos agentes públicos. O campo económico confunde-se com o próprio *Mercado*, no contexto das sociedades capitalistas (Bennett *et al* 2005, 96). «(...) The act of exchanging goods, services, or promises for money remains the central and essential activity of markets (...) Markets are thus public settings in which private interests meet» (Bennett *et al* 2005). É imprescindível considerar o Mercado para uma análise devida das políticas culturais. Nicholas Garnham (1937-) destaca mesmo que:

«(...) most people's cultural needs and aspirations are being, for better or worse, supplied by the market as goods and services. If one turns one's back on an analysis of that dominant cultural process, one cannot understand the culture of our time or the challenges and opportunities which that dominant culture offers to public policy-makers» (Garnham 1990, 155)

As políticas culturais relacionam-se com o Mercado de diferentes formas. Consideramos neste subcapítulo dois exemplos principais: as retóricas políticas que, valorizando os resultados económicos da cultura e da criatividade, justificam a crescente centralidade do Mercado como necessária; e a progressiva demissão do papel estatal em determinadas funções de alguns dos subsectores culturais, incentivando as indústrias

culturais e criativas a assumirem-se como motores de desenvolvimento económico e cultural.

A análise do campo retórico das políticas culturais introduz-nos numa determinada visão definida, por vezes, como a *economização* da cultura – embora outros autores a definam, numa perspectiva inversa, como uma *culturalização* da economia (Warde 2002, 185-6). O primeiro conceito concretiza-se na produção de políticas públicas no campo da cultura justificadas a partir de convicções e estratégias económicas: a título de exemplo, a crença de que o investimento público das artes resulta no aumento de capital cultural e social da sociedade, o que por sua vez leva ao aumento salarial e de retorno financeiro por meio dos impostos estatais (McGuigan 2004, 64-5). McGuigan apresenta-nos a dimensão mítica que o Mercado, discursivamente, assumiu na contemporaneidade: «‘the myth of the market’ casts a magical spell over contemporary imagination, producing the dominant narrative and, indeed, drama of the social world» (McGuigan 2004, 47). A *economia* marca cada vez mais o discurso político dos agentes públicos; e a esfera cultural não é excepção. Ao sublinhar constantemente os *resultados* económicos da cultura, o discurso político sublinha a percepção da «art for business’s sake» (Miller e Yúdice 2002, 143). «[Cultural Policy] is much concerned with the legitimate interests of the polity» (Miller e Yúdice 2002, 13). É, contudo, de realçar que as justificações para a intervenção política, embora frequentemente se prendam a motivos económicos, nem sempre estão limitadas a essa convicção. Outro tipo de desenvolvimentos ambicionados (por exemplo, social ou ambiental) podem servir-se da dimensão cultural para atingirem os seus fins. Não raro, este discurso limita a abordagem da cultura à sua dimensão *utilitária*, numa retórica que valoriza o desenvolvimento de diversos sectores por meio das artes, mas não necessariamente o desenvolvimento das *próprias* artes (McGuigan 2004, 94).

Analizada a dita *economização* da cultura, considere-se agora a perspectiva complementar – a da *culturalização* da economia. Desse ponto de vista, não é o campo económico que se apropria do campo cultural: os valores culturais e simbólicos é que reclamam um lugar no Mercado, assumindo um valor económico proeminente – são relevantes neste contexto os conceitos de *economia criativa* e *indústrias criativas* (Hartley 2005, Howkins 2001), assim como o de *classe criativa* (Florida 2012), extensamente desenvolvido por Richard Florida (1957-). Estes termos assinalam o

«espaço crescente ocupado pela dimensão simbólica e criativa na determinação do valor no mundo e na economia actuais» (Rubim 2010, 258). Jeremy Rifkin (1945-) e Slavoj Žižek (1949-) são dois dos autores que utilizam o conceito «capitalismo cultural» para representar este acentuado valor económico da cultura na contemporaneidade. O capitalismo cultural pode ser definido como a nova centralidade económica dos objectos e práticas culturais, que se tornam necessidades para os consumidores; e essa realidade remete-nos para a passagem do modelo económico *fordista* para o *pós-fordista*, «in which making things was giving way to making meanings» (McGuigan 2004, 9). Rifkin chega mesmo a definir o capitalismo cultural como a mercantilização (*commodification*) da cultura (Rifkin 2000). *Commodification* apresenta-se como um conceito importante para compreendermos os mecanismos de acção dos modelos económicos baseados na importância dos conteúdos simbólicos e da criatividade, e pode ser definido como o processo pelo qual quer os objectos quer os significados se tornam mercadoria, cujo primeiro atributo é o seu valor de venda (Barker 2008, 475).

Ao mesmo tempo que este discurso se reproduz na esfera pública, as políticas culturais parecem reflectir um Estado que racionaliza o seu investimento directo em determinados subsectores da esfera cultural; verifica-se uma tendência para a *desestatização* da cultura (*desestatization*, neologismo francês, não se limita ao sentido de ‘privatização’, admitindo outros graus intermédios de ‘autonomização’). Isto significa que o Estado se distancia do provisionamento directo de certos bens culturais, e promove a mobilização dos restantes actores: quer os que assumem fins lucrativos (as indústrias culturais incorporadas no Mercado, ou levando a cabo políticas que favoreçam o mecenato); quer os que se destinam a fins não directamente lucrativos (por exemplo, as fundações). O papel do Estado tende a pautar-se por este equilíbrio, em que determinados subsectores continuam sob a sua administração directa (sendo o exemplo mais flagrante o do *património cultural*), e outros são – em diversos graus – autonomizados (McGuigan 2004, 16).

As políticas culturais estão ainda frequentemente atentas à criação de sinergias geradas pela actividade localizada das indústrias culturais e criativas, que potenciem retornos económicos – como a obra teórica de Florida extensamente reflecte (Florida 2012). Neste sentido, as políticas públicas podem recorrer ao modelo da *mixed economy*, que conjuga investimentos estatais e a intervenção liberal do Mercado, como uma forma governamental de estimular áreas que sejam posteriormente aproveitadas por

interesses privados, e que resultem em benefícios para a sociedade. Segundo este modelo, «state system is inflected with capitalism, and the private sector is inflected with public service» (Miller e Yúdice 2002, 86). Também Sharon Zukin afirma que a intervenção do Estado e das indústrias culturais funciona como um instrumento estratégico para o desenvolvimento económico (Zukin 1995, 118-133).

Miller e Yúdice caracterizam a relação *cultura/ comércio* como

a struggle between the desire for a viable sector of the economy that provides employment, foreign exchange and multiplier effects; and the desire for a (...) society to reflect upon itself» (Miller e Yúdice 2002, 105)

A tensão manifesta-se no equilíbrio e articulação dos actores culturais – Estado, Mercado, Sociedade Civil – e nas diversas formas de parceria entre os três. Foquemo-nos numa breve análise sobre o caso dos *patrocínios*: uma entidade privada que decida patrocinar um evento ou instituição cultural afirma-se como um novo actor nessa mesma esfera; a intervenção desse agente assumirá diferentes formas, consoante o interesse de envolvimento do próprio patrocinador, e, por outro lado, daquilo que a regulação institucional/governamental assim o permitir. Frequentemente se verifica que, para além da contribuição económica que constituirá uma parte ou a totalidade dos fundos necessários à instituição cultural com que se envolve, o patrocinador poderá ainda ter uma influência sobre os *conteúdos* da mesma – quer implícita, quer explicitamente (McGuigan 2004, 90). A programação cultural de instituições patrocinadas por agentes privados pode, em alguns casos, ser marcada pelas escolhas dos próprios patrocinadores⁴. Esta possibilidade acentua a importância da relação (por vezes tensa) entre mercado e cultura, conforme as políticas culturais assim o permitam e incentivem.

A relação entre *cultura* e *economia* (que nos remete para a dicotomia público/privado) marca dialecticamente as possibilidades de ambos os campos, que se representam e repercutem mutuamente «just as the subject is conditioned by her or his environment while acting on it» (Miller 2007, 111). A valoração desta relação diverge entre agentes culturais, e mesmo entre os teóricos que se debruçam sobre ela. Num

⁴ Jim McGuigan, na análise do papel dos patrocinadores no projecto britânico Millenium Dome, destaca que naquele caso o patrocínio representou, acima de tudo, uma mensagem económica em si mesmo, mais do que uma mera forma de viabilizar a realização do evento cultural (McGuigan 2004, 90).

extremo do espectro, aqueles que a consideram benéfica e estimulante (Cowen 1998). Pelo contrário, o ramo da teoria crítica dos estudos culturais considera que se trata de uma relação assimétrica em termos de poder que tendencialmente prejudica o campo cultural, destacando frequentemente os efeitos perniciosos que esta conexão imprime na sociedade. McGuigan refere-se à mesma como uma ameaça à «*public culture*», pela qual as políticas culturais devem zelar (McGuigan 2004, 141)⁵.

A teoria crítica desenvolvida por Theodor Adorno (1903-1969) e Max Horkheimer (1895-1973) a partir de meados do último século, focada no tema da cultura de massas e da indústria da cultura, é um exemplo expressivo da resistência conceptual ao florescimento da relação entre cultura e o mercado (Adorno e Horkheimer 1944, Adorno 1978, 85). Também o teórico Dwight MacDonald (1906-1982) escrevia, nos anos 50, que a cultura de massas era imposta *de cima para baixo*: «it is fabricated by technicians hired by businessmen; its audiences are passive consumers, their participation limited to the choice between buying and not buying» (MacDonald 1953, 60).

Importa, pois, reconhecer o peso da dimensão económica na definição de uma política cultural. Quer se trate ou não de um falso determinismo - «being inevitable and ineluctable, therefore, desirable» (McGuigan 2004, 43) – é uma variável importante na produção e análise das políticas culturais.

1.4. As escalas das políticas culturais

Na procura de um conjunto de características que pautem a análise dos estudos de política cultural, não pode ser deixado de lado o factor *escala*. Se tomámos como ponto de partida, no início deste capítulo, o Estado-Nação, isso deveu-se a ser a escala em que o conceito de *governmentality* é mais facilmente aplicável e operacional. Neste subcapítulo, iremos considerar as relações entre os diversos governos nacionais: na fragmentação de poderes com que são confrontados, e nos processos que os reduzem a agentes secundários. As determinações da economia e da cultura *global* conduzem a uma necessária análise das políticas culturais, tendo em conta que estas se desenham em contextos que transcendem, por vezes, os limites da própria política (McGuigan 2004,

⁵ A *Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural*, da UNESCO, defende a mesma perspectiva (UNESCO 2002, artigo 11º).

8). Mesmo quando as condições não condicionam de forma tão radical os processos culturais, as nações surgem como elementos «essenciais para conformar as esferas: locais, regionais e mesmo global» (Rubim 2010, 260).

Inicie-se a análise pela mais abrangente das medidas em causa: a *global*. A *globalização* - ou a *mundialização*, de acordo com diferentes autores e escolas – é hoje uma escala extremamente relevante para se compreender a cultura contemporânea, e, consequentemente, as políticas nela envolvidas. Pode ser definida como um processo que abarca o aumento da circulação de pessoas, bens e conteúdos entre diferentes zonas do globo, possibilitado pelo desenvolvimento tecnológico dos meios de informação, de comunicação e de transporte, e por uma interligação crescente e exponencial das relações económicas, políticas, sociais e culturais que unem os povos, regiões e países do mundo. O sociólogo Anthony Giddens (1938-) indica a modernidade como o período que mais acentuou este processo (Giddens 2009, 112).

Mike Featherstone (1946-) defende que a tendência de o mundo se perceber como um lugar único - a ideia da aldeia global - conduz os analistas ao conceito de uma *cultura global*, potenciada pela elevada densidade de contactos entre nações (Featherstone 1993, 172). Como se manifesta esta cultura global? Diana Crane (1933-) sintetiza as teorias que pautam o estudo da globalização cultural em quatro grandes linhas: o imperialismo cultural (*americanização*), as redes culturais, a teoria da recepção, e as estratégias de política cultural (Crane 2002, 1-25). Pese embora importe conhecer as três primeiras teorias enunciadas, é de particular interesse a proposta que a autora apresenta na quarta, ao definir as políticas culturais – no contexto global – como as estratégias usadas por países, cidades e instituições, para se promoverem ou resistirem, envolvidas no fenómeno da globalização cultural: «cultural globalization is a process that involves competition and negotiation as organizations and countries attempt to preserve, position, or project their cultures in global space» (Crane 2002, 4), na convicção de que a cultura do país retira consequências do sucesso do agente político na resposta às pressões desse fenómeno. A negociação atrás referida envolve a dimensão da *cidadania cultural*, que a fluidez de pessoas e conteúdos diversificou no seio dos Estados. Em termos internos nacionais, as políticas culturais assumem o papel de gerir as múltiplas identidades em relação dentro de um espaço político delimitado, salvaguardando a diversidade cultural, mediando os conflitos latentes a essa mesma hibridez (históricos, religiosos, linguísticos), e apresentando propostas de identificação

comum que cruzem as identidades diversas numa cidadania *comum* - «as part of the creation of an ‘achievement-oriented’ society» (Miller e Yúdice 2002, 166). Lane e Wagschal afirmam que os meios para accionar uma identidade colectiva de tal ordem passam necessariamente por três pré-requisitos:

(...) symbolic complexity reduction, which means that the world’s complexity has to be reduced to make identity possible; symbolic communication, which refers to the fact that identity has to be communicated within the collective; symbolic reproduction, where identity must be reproduced repeatedly. (Lane e Wagschal 2011, 228)

Ao nível internacional, as políticas culturais - num contexto de circulação exacerbada dos símbolos e das práticas significantes – pretendem afirmar-se externamente. Crane divide em três grupos os objectivos das políticas culturais ao nível internacional, e em três outros as estratégias seguidas para alcançar essas metas. Os objectivos identificados são a protecção da cultura nacional, a projecção e manutenção de uma imagem internacional, e a protecção e desenvolvimento dos mercados internacionais. Quanto às estratégias delineadas para os atingir, dividem-se entre a preservação das culturas locais e nacional, a resistência a uma política global, e a internacionalização das culturais locais e nacional (Crane 2002, 12-17). A importância que as culturas locais assumem nestes propósitos políticos conduzem-nos ao conceito de *glocalização* proposto por muitos autores, definido como «a inter-relação entre processos globalizantes e contextos locais que conduz, o mais das vezes, ao fortalecimento das culturas locais e regionais e não ao seu enfraquecimento» (Giddens 2009, 1237).

A partir de Williams, podemos sublinhar a importância do cruzamento de múltiplas escalas de decisores políticos na tentativa de ler os processos globais referentes às políticas culturais (Williams 1984, 5). A escala mais lata é a dos poderes supranacionais: organizações intergovernamentais como as Nações Unidas e a UNESCO; blocos políticos que unam diferentes países ou regiões, como é o caso da União Europeia; organizações não-governamentais; empresas multinacionais; entre outros. Em escalas inferiores à do Estado-Nação, assistimos a uma tendência de descentralização dos poderes políticos, que se reproduzem em sistemas mais ou menos semelhantes de escala reduzida, como nas regiões, nos municípios e nas cidades; nas instituições e associações; etc.

Também a Sociedade Civil reclama igualmente o seu papel na construção de políticas que contribuam para o desenvolvimento da cidadania. A diversidade de fenómenos culturais e a sua expressão e convivência no seio de uma sociedade é um dos factores que caracterizam a *esfera pública*, conceito aqui repescado da teoria de Jürgen Habermas (1929-). Define-a o autor como «a network for communicating information and points of view (...) filtered in such a way that they coalesce into bundles of topically specified public opinions» (Habermas 1992, 360). Dentro da *esfera pública*, age a Sociedade Civil, com a pulverização de agentes e de valores que a caracteriza: poderes dispersos, distribuídos e em conflito, mediando-se constantemente; e fenómenos culturais, *value-orientations* e *outputs* igualmente fragmentados. É um ponto de vista *sui generis* para se avaliar a relação entre a *cultura* e o *poder*, e um campo fértil para se conceptualizar as políticas culturais.

As escalas inferiores atrás referidas não se encontram necessariamente subjugadas às mais universais, reagindo activamente e de formas distintas às mudanças e condições com que são confrontadas, numa oportunidade constante de afirmação e projecção local (Grossberg *in* Bennett *et al* 2005, 149-50). As diferentes escalas de actuação e análise cruzam-se no contexto do mundo globalizado, interrelacionando as suas redes corporativas e institucionais num cenário complexo de *completa interdependência* (Pieterse 1995).

1.5. Política cultural de cidade

Cada escala é um universo de análise possível, no campo das políticas culturais. Tendo em conta as reflexões sobre o conceito de *política cultural* levantadas ao longo deste capítulo, aplicaremos agora as mesmas ao caso da *cidade*, considerando o espaço urbano como uma escala operativa em termos da análise das políticas públicas da cultura, e numa aproximação necessária ao conceito de *política cultural de cidade*.

«Cities have always played a privileged role as centres of cultural and economic activity» (Scott 1997, 323). Efectivamente, o meio urbano, quer pela sua dimensão, quer pela densidade e heterogeneidade dos seus actores, assim como pela diversidade e complexidade das relações entre eles geradas, é potenciador de uma fomentação particular das práticas culturais (Costa 2007). Essa incitação dos valores e das práticas manifesta-se desde logo a partir das identidades, mas também sob as formas artísticas,

das ideias, dos estilos e das atitudes (Scott 1997), que promovem o capital social⁶, cultural e económico das sociedades. A proximidade dos agentes em relação, das escalas de poder que se cruzam e actuam, com a própria Sociedade Civil constituída por cidadãos autónomos e intervenientes, cria um contexto favorável à concepção de um propósito colectivo – identidades díspares que se cruzam - que se pode vir a manifestar sob as mais múltiplas formas na realidade urbana. No universo da cidade, a identidade do cidadão activo expressa-se numa dada rede colectiva, intervindo naquela ao mesmo tempo que se compromete com a mesma, numa co-responsabilização pela construção da esfera pública cultural.

A cidade é construída a partir de opções que decorrem dos valores e dos símbolos com que se identifica, e sedimentada por meio das práticas que deles decorrem. O governo das escolhas e políticas – em que idealmente participarão não apenas as instituições e o tecido económico, mas também os próprios cidadãos por vias tão directas quanto possível – são determinadas por medidas de política que, em última instância, dependem da administração local para serem propostas, mediadas, e viabilizadas; na cidade, é a administração local que governa o processo, constituindo-se o agente que personifica a liderança e a regulação do campo cultural. A missão do poder local divide-se nessas e noutras etapas, cujos tempos de actuação se cruzam e são interdependentes. Incluem o diagnóstico e interpretação das expressões culturais das comunidades; a conciliação desses contextos fragmentados; e também a viabilização de novas práticas e expressões, quer por iniciativa e orçamentação governamental, quer pela via do diálogo e delegação de exercícios nas múltiplas entidades da sociedade civil que se propõem actuar na cidade (Seixas 2013).

Este último passo enquadramo-lo no conceito de *governança* (Defarges 2008), que ao invés de constituir apenas uma iniciativa isolada do governo local, inclui a ponte que se estabelece entre este e o mapa de agentes independentes que participam no processo cultural da cidade, e que constituem entidades fundamentais à gestão colectiva, assumindo um papel de poder que deve ser enquadrado por meio de conciliações institucionais. Entre os papéis que a administração local não deve negligenciar na manutenção de uma *governança* vantajosa para a cidade incluem-se a interpretação da

⁶ «Suporte de normas, valores e pautas culturais que promovem o fomento de fluxos de relacionamento, de intercâmbio e de co-responsabilização num dado universo colectivo, e onde elementos como a identidade, a expressão em redes colectivas e a própria expressão da cidadania (social e/ou individual) se afiguram como pilares» (Seixas 2013).

potencialidade e capacidade dos agentes locais em propor conteúdos inovadores e/ou afirmativos de dadas identidades, assim como a avaliação dos impactos culturais e sociais que a acção desses agentes tem junto das comunidades. Também a de saber prover e orçamentar essas entidades, delegando-lhes e possibilitando-lhes um espaço de actuação que permita cumprir políticas pré-constituídas e consideradas necessárias; ou, em alternativa, fazer-se agente activo na provisão dos serviços e conteúdos que detecte ausentes, ou carentes de qualidade, no assumir de responsabilidades programáticas. Estes papéis desempenham-se em simultâneo, não correspondendo a etapas cronológicas; e frequentemente não se concretizam de forma totalmente coerente, pese embora se verifiquem diferentes tendências de actuação de cidade para cidade.

A cidade é frequentemente um espaço particularmente propício à consciencialização da cidadania nas comunidades. É a partir da articulação entre a Sociedade Civil e os poderes públicos que os cidadãos se sentem pertença de uma dada comunidade e de um determinado lugar, reconhecendo os seus deveres e reclamando os seus direitos, e identificando-se com um conjunto de valores basilares da sua identidade (Barker 2008). A cidade apresenta-se como o mínimo denominador comum da conciliação de diferentes culturas num ambiente propício ao intercâmbio de experiências e celebrações colectivas, que não partem necessariamente dos mesmos pressupostos de valores e crenças, mas que cuja harmonização se torna possível mediante a governança cultural local. O cruzamento das identidades e cidadanias não pode passar despercebido às políticas culturais de cidade. É determinante na forma como estas se constroem e conjugam, na orientação a que se propõem, no enriquecimento do dia-a-dia dos seus cidadãos e na manutenção da paz social. Esta disposição deve decorrer não apenas da consciência multicultural que reconhece a multiplicidade de valores e práticas, mas alavancar-se num movimento intercultural que construa pontes e diálogos de concertação, que se abra a novas possibilidades e se deixe permear pelo que é *estranho*, isto é, pela diferença do *outro*. Num contexto de diferentes proveniências étnicas e geográficas e de múltiplas crenças religiosas, a governança cultural deve considerar a cidade como espaço público privilegiado – manifestação física da esfera pública – por meio da garantia da liberdade de expressão e do fomento de relações positivas e enriquecedoras da cidadania colectiva.

Uma das principais características que a escala urbana imprime na governança da sociedade é a da criação de sinergias entre os diversos agentes, poderes reguladores e

sociedade civil. Isso verifica-se em múltiplos sectores, e o da cultura não constitui uma excepção. Ao aproximar e permitir a concentração de diferentes entidades culturais, a cidade torna-se o espaço privilegiado para fomentar a dinamização de práticas e valores que marcam as comunidades desse território. Na medida em que essas práticas podem ser canalizadas como geradoras de capital social e económico, os resultados não se confinam ao *vácuo* do sector cultural, mas contaminam a restante cidade, influenciando-a a múltiplos níveis. A esfera cultural pode mesmo constituir uma base de atracção e investimento para o sector económico, e ser um importante contributo para a sustentação da economia urbana.

Ao centrarmos a nossa análise na escala da cidade, importa ressaltar o risco que constitui o emprego do conceito de *cultura local*. Se *cultura local* é perceptível como um conjunto de valores, práticas, e uma identidade própria, identificável por meio de uma delimitação territorial como sendo a de uma cidade, também há que ter em conta que essa circunscrição é virtual, e *relacional*, interagindo com outras cidades, regiões, nações e com a própria escala global. Uma cidade não o é isolada; «the common sedimented experiences and cultural forms which are associated with a place» (Featherstone 1993, 176), não sendo necessariamente uma virtualidade, constituem uma *cultura local* na medida em que se relacionam de numerosas formas com outras culturas, absorvendo-as ou deixando-se absorver, rejeitando-as ou reinterpretando-as. Hoje, a cidade encontra-se imersa numa *cultura global*, onnipresente na esfera simbólica, numa era em que os meios de comunicação e sociabilidade propiciam um maior contacto e uma crescente fusão entre os cidadãos de diferentes culturas. O projecto cultural constitui, para muitas cidades, uma *proposta* a partir da qual se identifica a si mesma e se comunica. Por um lado, para os seus próprios cidadãos, cultivando e valorizando determinadas práticas a que dá maior visibilidade e expressão; por outro, para quem pretende atrair a si, comunicando-se de formas criativas no contexto do mundo contemporâneo. O investimento no *simbólico* e no *cultural* pode partir tanto dos recursos que a cidade identifica em si, como brotar de uma vontade em fazer diferente do que até então - assim como de uma conciliação entre estas duas possibilidades.

Uma política cultural de cidade pode definir-se como um projecto pensado, sedimentado e coeso, que o governo local se propõe levar a cabo no campo cultural, em estreita cooperação com as instituições, associações e outros organismos que permitam

levar a cabo, de forma coordenada e num sistema de governança, aquilo a que os objectivos previamente definidos se propõem.

Mas impõe-se uma outra versão alternativa a este conceito; uma que preveja, mediante um diagnóstico e análise das medidas políticas levadas a cabo, a detecção de incoerências e faltas de perspectiva num dado contexto urbano. Uma política cultural de cidade não tem necessariamente propósitos identificados e meios de actuação eficazes, e pode mesmo chegar a constituir um conjunto incongruente de actuações contraditórias ou infrutíferas. Na medida em que a ausência de uma política cultural de cidade é em si mesma uma determinação sobre a realidade – consciente ou negligenciada, mas sempre com consequências no sector cultural e na vida das comunidades - é mais operativo considerarmos esta segunda definição. Tendo em conta que ambos os conceitos podem ser utilizados, e revelam diferentes perspectivas e fases do processo, propõe-se uma distinção entre política cultural de cidade *proposta* e política cultural de cidade *verificável*.

A primeira concepção identifica os processos por meio dos quais a administração política decidiu diagnosticar a realidade e actuar sobre ela, segundo uma determinada visão e um conjunto de valores que identificou como prioritários para a comunidade e território; a segunda definição, de utilidade analítica, abarca um diagnóstico da actuação (in)existente, sobre aquilo que se verifica para lá do planeamento estratégico. Também porque uma política cultural de cidade pode ser aquilo que à partida não se esperaria que fosse: não estratégica, acidental, uma *resposta*. Solucionando os desequilíbrios e tensões que resultam da contemporaneidade, que com a sua explosão de valores e agentes determina uma realidade nem sempre controlada e regulada pelas instituições tradicionais.

Perante um contexto que muda muito depressa e em direcções e sentidos inesperados, a governança da cidade fica impossibilitada de abarcar o todo. Verificam-se movimentos que se desenrolam longe da visibilidade e dos mecanismos de decisão, tendo impacto nas práticas das comunidades. Esta falta de controlo marca também a teoria e a prática das políticas culturais de cidade contemporâneas, ao mesmo tempo que pauta novas determinações na relação entre o poder, a cultura e a cidade.

2. O CASO DA CIDADE DE GUIMARÃES

No capítulo anterior, propusemos uma definição aberta de *política cultural de cidade*, a partir da relação teórica entre os conceitos de poder, de cultura e de cidade. Neste capítulo, propomo-nos continuar a desenvolver essa reflexão, agora aplicada a um estudo de caso: o da cidade de Guimarães. Os últimos trinta anos da estratégia cultural do município de Guimarães, pautados por diferentes fases com as suas particularidades próprias, trilharam um percurso que aqui se reconstitui criticamente. Num primeiro momento, apresentamos uma breve descrição histórica das medidas de política que marcaram o sector cultural em Guimarães, entre 1985 e 2015; essa exposição não constitui a meta do estudo, mas sim uma base de dados que permitirá, num segundo momento, analisar criticamente as políticas da cidade de Guimarães para o sector cultural, a partir das propostas teóricas abordadas no primeiro capítulo do trabalho.

Guimarães é uma cidade localizada no norte de Portugal (NUTS 2), na sub-região do Ave (NUTS 3). A cidade é sede do município com o mesmo nome. Situado no distrito de Braga, o concelho de Guimarães abrange uma área de 240,955 km², dividida em 48 freguesias⁷. O concelho agrega uma população de cerca de 158.124 habitantes (censos de 2011). Na malha urbana da cidade propriamente dita, com a extensão de 23,5 km², moram 54.097 dos habitantes do concelho (34,2%). Guimarães fica situada a menos de 40 km de distância da cidade do Porto, sendo adjacente à sua área metropolitana. A cidade mais próxima de Guimarães é Braga, a aproximadamente 15 km de distância. Outras cidades num raio de 50 km de distância de Guimarães incluem Vila Real e Viana do Castelo. Em termos internacionais, Guimarães situa-se a menos de 50 km da fronteira com a região da Galiza (Espanha), e a aproximadamente 100 km da cidade de Vigo⁸. O sector de actividade predominante em Guimarães é o secundário (51,18%), sendo que 70% das empresas deste sector económico estão ligadas à indústria têxtil. Também com elevada expressão, o sector terciário (47,98%), que se desenvolveu mais recentemente, nomeadamente no âmbito do turismo, com particular concentração na área urbana⁹.

⁷ O concelho faz fronteira com os municípios de Póvoa de Lanhoso, Braga, Santo Tirso, Felgueiras, Vizela, Fafe e Vila Nova de Famalicão.

⁸ Guimarães dispõe de uma estação ferroviária com serviços intercidades (Lisboa) e urbanos (Porto). A ligação rodoviária coloca-a a 15 minutos de Braga, a 30 do Porto, a 90 de Vigo e a 180 de Lisboa.

⁹ Fonte: [<http://www.cm-guimaraes.pt/pages/1058>] (consulta realizada a 03/09/2016).

2.1. Uma narrativa para Guimarães (1985-2015)

2.1.1 Património Mundial: política cultural focada no património

As políticas públicas na área da cultura em Guimarães exibem-se, com maior expressão, a partir de meados da década de 80, através da valorização do património histórico da cidade¹⁰. A requalificação do centro histórico de Guimarães, coordenada pelo Gabinete Técnico Local, é iniciada em 1985¹¹. Este órgão municipal assume a gestão e coordenação da estratégia de reabilitação daquela área, abrangendo o conjunto de intervenções públicas e privadas. A sua acção privilegia o património histórico como importante factor de desenvolvimento e de afirmação da cidade, por meio da recuperação dos espaços públicos. A recuperação do centro histórico torna-se a principal prioridade do projecto cultural municipal: a necessidade de regeneração social de um espaço degradado da cidade (Anexo 7, 84) que virá a alavancar a imagem de Guimarães; as medidas de política projectadas para o espaço pretendem, simultaneamente, devolver o centro histórico à fruição pública e projectar a sua visibilidade. Para além da componente de reabilitação arquitectónica, o projecto recorre à animação do espaço público como meio privilegiado para atingir os seus fins, verificando-se durante o período de recuperação do centro histórico uma considerável profusão da programação artística ao ar livre. Entre meados dos anos oitenta e finais dos anos noventa, o Largo da Oliveira e a Praça de S. Tiago assumem a função de palcos privilegiados de uma cidade que vinha a perder nos últimos anos salas de exibição de espectáculos (com o encerramento do Teatro Jordão e do S. Mamede). É exemplo desta estratégia a iniciativa *Cinema em Noites de Verão*, co-produzida pelo município com o Cineclube de Guimarães, exibindo filmes ao ar livre no centro histórico da cidade.

A atracção de pessoas, comércio e restauração para o centro histórico revitaliza com reconhecido sucesso aquele segmento da cidade, num processo politicamente validado pela atribuição de diversos prémios ao projecto municipal e ao espaço visado¹², principalmente em Dezembro de 2001 com a distinção de Património Mundial da UNESCO, com grande retorno para a cidade em termos de visibilidade e

¹⁰ Antes da transição para o poder local democrático, que virá a comportar uma nova linha programática para o sector cultural, a actividade cultural da CMG limita-se essencialmente a uma expressiva capacidade editorial (história, cultura, turismo) (entrevista a JB).

¹¹ A importância desta medida de política no alavancar de um projecto cultural propositivo por parte do poder local da cidade de Guimarães parece-nos justificar o limite inicial da baliza temporal que este trabalho se propõe considerar.

¹² Em 1985, o Prémio Europa Nostra; em 1993, o 1º Prémio da Associação dos Arquitectos Portugueses); em 1995, o Prémio da Real Fundação de Toledo.

reconhecimento. Esta distinção da UNESCO não considera apenas a gestão camarária do processo de regeneração do centro histórico, mas também os equipamentos de referência desta zona da cidade - o Castelo de Guimarães e o Paço dos Duques – que representam importantes factores que a política municipal não desconsidera, pese embora não actuando directamente na sua gestão (encontram-se sob tutela da administração central).

Mas já antes, em 1996, as políticas de reabilitação e valorização patrimonial da Câmara Municipal de Guimarães (CMG) passavam a abarcar uma outra zona da cidade: o núcleo industrial de Couros. Em 2001 é ali instalado o Complexo Multifuncional de Couros, projectando-se para esse espaço a instalação de múltiplos serviços culturais, educativos e turísticos (entre os quais uma Pousada da Juventude e um auditório com 95 lugares). Na zona de Couros é ainda instalado, em 2003, o Cybercentro; e, em 2007, é assinado um protocolo entre a CMG e a Universidade do Minho (UM) que estabelece o projecto CampUrbis, destinado a consolidar a política de recuperação daquela zona da cidade, com a instalação de um novo *campi* da UM que concentre as suas valências artísticas. No ano de 2012, na Capital Europeia da Cultura (CEC), esta zona da cidade também acolhe programação artística. Nos últimos anos, a CMG tem pretendido candidatar a zona de Couros a Património Mundial da UNESCO.

2.1.2 Guimarães contemporânea: política cultural focada na criação contemporânea

A par das políticas de reabilitação patrimonial, a CMG coloca em prática uma estratégia cultural voltada para a expressão artística, que, servindo-se do ímpeto associativo ligado às artes que se iniciara décadas antes, começa a delinear-se por iniciativa e intervenção do poder local a partir do final da década de 80. O actual vereador com o pelouro da cultura, José Bastos, afirma que «(...) depois da valorização do património, e da regeneração urbana, aquilo que se entendeu é que Guimarães não podia ficar a viver daquilo que era o seu passado, e tinha de fazer uma aposta naquilo que é a contemporaneidade ou o futuro» (Anexo 7, 84). O município encontra nas artes performativas, e especificamente no teatro, um motor privilegiado para alavancar este projecto cultural e artístico de Guimarães¹³. Referindo-se a esta fase inicial - princípio dos anos 90 - o actual director artístico e encenador do Teatro Oficina, Marcos

¹³ A própria figura de Gil Vicente (c. 1465 — c. 1536) é acarinhada pela cidade devido à crença e possibilidade histórica de o dramaturgo português do século XV ter nascido em Guimarães.

Barbosa¹⁴, afirma que «(...) é sobretudo o teatro que empurra para essa ideia: a criação artística traz força à cidade, e vitalidade. (...) Falava-se sobre o teatro, estava a provocar a cidade» (Anexo 9, 106).

Efectivamente, verifica-se, ao longo deste segmento cronológico que se propõe considerar, o crescimento exponencial do número de novos espaços de apresentação performativa na cidade. Com o encerramento do Teatro Jordão (equipamento privado), em 1994, a cidade passa a apresentar um mapa praticamente inexistente de auditórios e salas de espectáculo¹⁵. Esta carência virá a ser colmatada no decorrer dos anos seguintes, por iniciativa do poder político e de outros agentes, com a progressiva abertura de novas salas de espectáculo em Guimarães. Em menos de 20 anos, a cidade passará a ter um total de onze espaços de apresentação performativa, com que conta ainda hoje¹⁶.

A tradição teatral em Guimarães fora alimentada pelas associações culturais da cidade desde meados do século XX. Tanto o Círculo de Arte e Recreio, fundado em 1939, como a associação Convívio, fundada em 1961, tiveram os seus grupos amadores de expressão teatral¹⁷. Em 1987, por iniciativa da CMG, é organizada a primeira edição dos *Festivais Gil Vicente*, passando o evento a ocorrer anualmente – e ininterruptamente – até à actualidade.

Quando em 1991 a CMG abre inscrições para um *workshop* de expressão dramática, a organização é surpreendida por um número superior a 600 interessados entre a população local¹⁸. Para dar resposta a tamanho entusiasmo e vontade de envolvimento da comunidade, o projecto é consolidado num grupo denominado Oficina Dramaturgia e Interpretação Teatral (ODIT), cuja gestão é entregue à cooperativa municipal *A Oficina – Centro de Artes e Mesteres Tradicionais de Guimarães (Oficina)*,

¹⁴ Durante a fase de revisão deste trabalho, foi anunciado que as funções de Marcos Barbosa como director artístico do Teatro Oficina irão cessar em Janeiro de 2017; João Pedro Vaz passará a ser o novo director artístico da companhia. [<https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/joao-pedro-vaz-vai-dirigir-o-teatro-oficina-em-guimaraes-1744108>] (consulta realizada em 16/09/2016).

¹⁵ Excluem-se desta consideração os espaços das associações culturais da cidade, e a própria via pública (privilegiada durante os meses de Verão).

¹⁶ Em meados dos anos 90, a *blackbox* do Espaço Oficina; em 1995, o Auditório da UM (492 lugares); em 2001, o Multiusos de Guimarães (10.000 lugares); em 2005, o pequeno e o grande auditório do CCVF (200 e 800 lugares, respectivamente); em 2007, a reabertura do privado S. Mamede Centro de Artes e Espectáculos (600 lugares); e, no âmbito da CEC (entre 2011 e 2012), as *blackboxes* do CIAJG, da Fábrica ASA e do CAAA.

¹⁷ Destaque para o Teatro de Ensaio Raul Brandão, do Centro de Arte e Recreio, fundado em 1959.

¹⁸ Na entrevista a José Bastos (Anexo 7, 91). Na entrevista a Marcos Barbosa, o número de inscritos é referido como 700 (Anexo 9, 105).

constituída formalmente dois anos antes, e que até então se focara essencialmente nas artes tradicionais e no artesanato. Para abarcar um leque mais diversificado de interesses, o projecto alarga a sua actuação de forma a incluir na programação as áreas do vídeo, da fotografia, da escultura e da dança. «Ficamos muito satisfeitos quando os desafios que nós fazemos nos trazem problemas, o que significa que foi bem feito e que teve algum tipo de reacção. A seguir temos de reagir a essa reacção» (Anexo 7, 92), afirma José Bastos.

Efectivamente, era constituída formalmente em 1989 a cooperativa *Oficina*, tendo por cooperante principal a CMG: originalmente focada nas artes tradicionais e no artesanato, com particular destaque para a revitalização e valorização do bordado de Guimarães, a *Oficina* passará a incluir na sua esfera de intervenção, a partir dos anos 90, as artes performativas. Progressivamente, esta cooperativa municipal virá a ser encarregue da produção de um número crescente de eventos culturais da cidade. Retomaremos adiante o papel fundamental que a cooperativa Oficina foi assumindo no projecto cultural de Guimarães.

Em 1994, na sequência do desenvolvimento da ODI, autonomiza-se uma companhia semiprofissional de teatro, por sua vez também incorporada na estrutura da *Oficina*: o projecto, denominado Teatro Oficina (TO), conta com Moncho Rodriguez como primeiro encenador. Esta estrutura aloca a sua actividade no Espaço Oficina, um rés-do-chão localizado nas traseiras de uma das avenidas da cidade, equipado sob a forma de uma *blackbox*. Marcos Barbosa, director artístico do TO de 2008 em diante, defende que «o que aconteceu em Guimarães nessa fase [a partir de 1994], a forma sustentada como isto foi crescendo... [foi amparada pelo] Guimarães Jazz e o Teatro Oficina. (...) Mais o património, a história. Sobretudo o Teatro Oficina foi fazendo um caminho para a criação contemporânea» (Anexo 9, 106).

Na área da música, destacam-se dois eventos particularmente marcantes. Em 1990, a associação Convívio organiza a primeira edição dos *Encontros da Primavera*, um festival anual de música erudita. O projecto deriva num segundo evento que ocorre a par deste a partir de 1997, os *Cursos Internacionais de Música de Guimarães*. Até ao ano 2000, a directora artística de ambos os projectos é Helena Sá e Costa (1913-2006). A partir de 2001, estes dois eventos passam a ser co-produzidos pela CMG, vindo a partir de 2006 a ser fundidos num só acontecimento. Outro exemplo que marca o panorama musical da cidade é o do Guimarães Jazz (festival internacional), cuja

primeira edição ocorre em 1992, por iniciativa da CMG e da associação Convívio. Anos mais tarde, com o sucesso e crescimento do festival, e com o Centro Cultural Vila Flor já em funcionamento e a estrutura da *Oficina* reforçada, esta última virá a assumir as rédeas da programação do evento, mantendo como parceiros os fundadores do mesmo.

Já na área do cinema, o caso do Cineclube de Guimarães é de particular interesse pela constante necessidade da associação em encontrar um espaço de exibição que garantisse as condições técnicas necessárias à programação. Quando surge em 1958, o Cineclube começa por exhibir no Teatro Jordão. A partir de 1971, passa a exhibir no recém-inaugurado Cinema S. Mamede, e entre 1996 e 2005 no auditório da UM. Em 2005, na abertura do CCVF, faz do centro cultural o seu espaço de exibição¹⁹. A par da programação anual, desde 1989, organiza o *Cinema em Noites de Verão*, com exibição ao ar livre no centro histórico. Este projecto enquadra-se na requalificação e reabilitação do centro histórico de Guimarães, por meio da animação cultural daquele espaço.

Na área das artes visuais, a CMG organiza em 1989, com o apoio da associação Convívio, a exposição *Euroarte*, uma apresentação de arte contemporânea nacional e europeia. E ao longo dos anos a cidade vê nascerem, por iniciativa privada, diversas galerias de arte: são exemplo a Galeria Gomes Alves (1990) e a Galeria Lucília Guimarães (2005). Por iniciativa camarária, o CCVF inaugura com uma sala de exposições temporárias em 2005, e em 2012 o Centro Internacional de Artes José de Guimarães (CIAJG) virá a tornar-se o epítome da aposta municipal nas artes visuais, e o equipamento *ex-líbris* inaugurado durante o decorrer da CEC.

2.1.3 Um centro para a cidade: antecâmara (2002-2005) e inauguração do Centro Cultural Vila Flor (2005)

Após a eleição do novo executivo camarário, no final de 2001²⁰, este reforça publicamente, e em diversas ocasiões ao longo do ano 2002, o objectivo de construir e inaugurar o Centro Cultural Vila Flor até ao final do mandato²¹. José Bastos, até então com responsabilidades na coordenação dos Serviços Culturais da CMG, é nomeado

¹⁹ A par da programação regular, a partir dos anos 70 e até à actualidade descentraliza pontualmente os espaços de exibição (em escolas, associações do concelho, sindicatos e no estabelecimento prisional).

²⁰ As eleições autárquicas (16/12/2001) acontecem dias após a atribuição da distinção de Património Mundial da UNESCO ao centro histórico da cidade (13/12/2001).

²¹ Fontes: [<http://guimaraesdigital.com/noticias/22391/zona-de-couros-e-centro-cultural-vila-flor-sao-prioridades-do-ps>] e [<http://guimaraesdigital.com/noticias/24328/camara-vai-comecar-obra-do-centro-cultural-de-vila-flor>] (consultas realizadas a 03/09/2016).

administrador da cooperativa municipal *Oficina*²², instituição à qual são outorgadas múltiplas responsabilidades na organização de actividades culturais, nomeadamente no planeamento e execução da antecâmara de programação que antecederá a abertura do centro cultural. Este protocolo virá a ser renovado todos os anos, no sentido de assegurar a programação regular de iniciativas culturais. A partir de 2002, com a programação que antecede a abertura do CCVF (em 2005²³), o orçamento e programação da *Oficina* aumenta, passando de sazonal a regular. Até à abertura do centro cultural, focar-se-á «a formar equipa, a formar público, a apontar o caminho daquilo que ia ser a programação do CCVF» (Anexo 7, 91), afirma José Bastos.

O centro cultural é inaugurado a 15 de Setembro de 2005. Marcos Barbosa afirma que «com o CCVF há uma espécie de afirmação: *este é um espaço para a criação contemporânea*» (Anexo 9, 106). A ideia é reforçada por José Bastos, que em retrospectiva admite que «(...) a abertura do CCVF (...) é para mim um dos momentos mais marcantes do projecto cultural de Guimarães, noutra dimensão porventura mais marcante que a própria CEC, porque a CEC sendo relevante não seria realidade se não tivéssemos começado o trabalho que começámos em 2005 com a abertura do CCVF» (Anexo 7, 86), destacando assim a importância daquele equipamento na cidade.

O centro cultural, pautado por uma programação selectiva na qualidade artística, apresenta-se com a ambição de servir não apenas a cidade de Guimarães mas a área metropolitana do Porto e a região Norte, afirmando-se também como equipamento de referência a nível nacional. «O CCVF não foi pensado para dar resposta a Guimarães: foi um projecto que claramente assumiu um objectivo de afirmação regional, e mesmo de alguma afirmação nacional; caso contrário estaria sobredimensionado para a realidade que Guimarães tem» (Anexo 7, 86), afirma o actual vereador José Bastos²⁴. Efectivamente, um estudo efectuado em 2009 aponta 58% de espectadores do CCVF como provenientes de zonas exteriores a Guimarães – e, deste universo, 40% como provenientes da Área Metropolitana do Porto (O CENTRO 2010).

²² Entre 1988 e 2002, José Bastos fora coordenador dos serviços culturais da CMG, assumindo funções de programação e produção. Em 2002 é nomeado administrador delegado da *Oficina*, e é-lhe incumbida a programação que antecederá a abertura do CCVF, em 2005. A partir da inauguração do equipamento, torna-se director de programação e director artístico do centro cultural. Em 2013 virá a ser eleito vereador da CMG, ficando à sua responsabilidade as áreas da cultura, turismo, juventude e centro histórico.

²³ A inauguração deste equipamento, a 15/09/2005, cumpre os objectivos do mandato político do executivo camarário, dias antes das eleições que reelegerão o mesmo presidente da câmara, a 09/10/2005.

²⁴ Também o sublinha Rui Torrinha, programador artístico do CCVF: «a malha urbana da cidade tem 60 mil habitantes, num concelho de cerca de 160 mil - uma microescala para um projecto desta envergadura» (Anexo 12, 131).

José Bastos afirma que «(...) o CCVF procurou fazer a leitura daquilo que acontecia à sua volta quando começou a operar neste território» (Anexo 7, 87). As cidades próximas de Guimarães – o Porto, em primeira linha, mas também Braga e Famalicão – representam factores fundamentais à compreensão estratégica de um investimento tão singular quanto o do CCVF. A sua programação joga com as lacunas que identifica nos equipamentos das cidades circundantes. Daí advêm fenómenos de circulação de públicos, exemplificados pelo caso da dança contemporânea²⁵.

O CCVF passa a assumir-se como equipamento-âncora na estrutura da *Oficina*, cuja equipa de trabalho²⁶ passa a ter as suas instalações em edifícios agregados ao do centro cultural. É por meio do CCVF que a cooperativa desenvolve as principais linhas de programação cultural na cidade, dividida entre os momentos de celebração e os de agenda regular. Os primeiros – entre os quais o festival de dança contemporânea *GuiDance*, os *Festivais Gil Vicente*, o *Manta* e o *Guimarães Jazz* - são em muitos casos co-produzidos com as principais estruturas associativas da cidade (Convívio, Círculo de Arte e Recreio); mas também a programação regular conta com o Cineclube de Guimarães, que encontra no centro o seu espaço de exibição.

O CCVF rege-se ainda pelo apoio à criação, num contacto próximo com o universo artístico; essa afirmação é conquistada num espaço de tempo que Rui Torrinha, actual programador artístico do centro, considera ter sido muito rápido: «o projecto teve uma ascensão muito rápida; 10 anos é pouco tempo para implementar uma missão desta qualidade e abrangência» (Anexo 12, 126). Uma das grandes apostas do equipamento residiu na atracção de notoriedade e reconhecimento por parte do meio artístico português, ao tornar o CCVF uma instituição de prestígio cultural a nível nacional²⁷.

2.1.4 Guimarães Capital Europeia da Cultura: preparação (2006-2011) e acontecimento (2012)

Pode-se entender que a dinâmica da cooperativa *Oficina* e a inauguração do CCVF são dois dos grandes pilares que originam e sustentam a candidatura de

²⁵ «(...) Não demorámos muito tempo a perceber que tínhamos um espaço de trabalho muito importante, nomeadamente na dança contemporânea, e começámos a apostar nela com uma programação regular – tentando trazer a Guimarães o público que já era fiel no Porto» (Anexo 7, 87-88), diz José Bastos.

²⁶ Com o decorrer dos anos, a equipa passa de uma microestrutura de 6 empregados para mais de 50 trabalhadores (Anexo 7, 91).

²⁷ A título de exemplo, um dos instrumentos utilizados foi a projecção da instituição na imprensa especializada, o que vem a firmar o projecto «com o crédito que deu» (Anexo 7, 95), diz José Bastos.

Guimarães a Capital Europeia da Cultura (CEC) em 2012. Com efeito, o Governo Português propõe a candidatura de Guimarães CEC no ano seguinte ao da abertura daquele centro cultural. O anúncio da candidatura ocorre em Outubro de 2006, e o *dossier* final de candidatura é apresentado junto das entidades europeias em Janeiro de 2008. A confirmação oficial de Guimarães CEC chega apenas em Maio de 2009. A programação da cooperativa Oficina, consubstanciada essencialmente por meio do CCVF e do TO, reforça a sua linha de programação. Em 2008, Marcos Barbosa é convidado para assumir as responsabilidades de director artístico da companhia Teatro Oficina: «(...) era preciso pôr a companhia rapidamente a funcionar, ao nível do melhor que se fazia no país, na Europa (isto foi o que me foi pedido)» (Anexo 9, 107).

Em 2009 são constituídos os órgãos responsáveis²⁸ da CEC. Surge a Fundação Cidade de Guimarães, presidida pela vereadora Francisca Abreu e tendo por vogais Carlos Ferreira Silva e José Bastos. Até meados de 2011, a constituição do conselho de administração virá a ser alterada em diversos momentos, sendo substituída a presidente da fundação por José Serra, entre outras alterações verificadas nas equipas de trabalho.

A preparação da CEC é considerada um sucesso pelas próprias instituições europeias, que decidem atribuir-lhe o prémio *Melina Mercouri* em Setembro de 2011²⁹. Nos anos que antecedem o evento, a cidade aposta no reforço significativo da programação cultural (Plano 2009), sendo exemplo a primeira edição do festival internacional de dança *GuiDance*; as transformações estruturais ao nível dos espaços urbanos e dos monumentos do Monte Latito; e a abertura do Centro para os Assuntos da Arte e Arquitectura (CAAA). O programa completo da CEC é divulgado em Dezembro de 2011. A *Oficina* terá à sua responsabilidade mais de 50% do orçamento da programação. Associam-se-lhe no trabalho outras instituições e associações culturais da cidade, previstas no modelo de gestão integrado apresentado em 2010, como sendo a Sociedade Martins Sarmento, o Museu de Alberto Sampaio, o Paço dos Duques de Bragança, a associação Convívio e o Círculo de Arte e Recreio, entre outros. É de realçar a colaboração de programadores independentes associados ao evento. Também

²⁸ As figuras de Jorge Sampaio (Conselho Geral) e de Gaspar Vieira de Castro (Conselho Fiscal) explicitam a dimensão nacional que implica a realização de uma CEC: a expressão do evento não se limita à escala local; o país faz-se presente no evento.

²⁹ «The purpose of the *Melina Mercouri International Prize* (UNESCO-Greece) is to reward outstanding examples of action to safeguard and enhance the world's major cultural landscapes», in [http://europa.eu/rapid/press-release_IP-13-514_en.htm] (consultado em 03/09/2016).

os principais equipamentos culturais nacionais se fazem representar na programação da CEC, que se constitui uma montra de afirmação nacional à escala internacional.

Guimarães CEC 2012 é um momento que, pela sua concentração de fundos públicos e privados, motiva o investimento na construção e reabilitação de equipamentos e infra-estruturas de utilidade para a cidade. No âmbito da CEC, destaca-se a inauguração da Plataforma das Artes e da Criatividade (PAC), incluindo o CIAJG; do CAAA; do Centro de Criação de Candoso (CCC); da *blackbox* da Fábrica ASA e do Instituto do Design. Destacam-se ainda o conjunto de intervenções urbanísticas nas principais praças da cidade e no Monte Latito (Castelo e Paço dos Duques). Alguns dos equipamentos projectados para serem inaugurados no decorrer da CEC só vêm a surgir no decorrer anos seguintes: o Centro de Formação Pós-Graduada (2013), a extensão do Museu Alberto Sampaio (2014), o Laboratório da Paisagem (2014), o Centro de Ciência Viva (2015) e a Casa da Memória (2016).

O primeiro equipamento a inaugurar no âmbito da CEC, ainda em 2011, é o CAAA, um grupo de direito associativo. Ricardo Areias, um dos directores do espaço, afirma que «[ao sermos] o primeiro espaço no âmbito da CEC a abrir, em Outubro de 2011 (...), tivemos a vantagem de termos sido usados como bandeira de alguns dos eventos da CEC, precisamente pelo interesse da comunicação da CEC em não querer mostrar coisas que já existiam» (Anexo 11, 120). O CAAA tem uma programação intensa e regular durante o ano da CEC, e o ritmo de renovação expositiva abranda nos anos seguintes.

Mas a maior inauguração no âmbito da CEC é a PAC. É implantada no espaço do antigo mercado da cidade, reaproveitando parte das mesmas instalações. O projecto pauta-se por um conjunto de equipamentos que deveriam complementar-se e dinamizar sinergias culturais e criativas: sendo o seu principal equipamento o CIAJG, mas contando também com a presença dos *ateliers* emergentes e os laboratórios criativos³⁰ (A Competitividade 2012). Afirma o director artístico do CIAJG, Nuno Faria, que «a PAC é (...) uma boa ideia, mas ainda não se consumou. O Centro é verdadeiramente a única realidade palpável; e é o equipamento seguramente mais relevante,

³⁰ «Os *Ateliers* Emergentes são espaços de trabalho vocacionados para jovens criadores que, em diversas áreas de actividade, pretendam desenvolver projectos de carácter temporário, impulsionando uma dinâmica criativa contagiante em toda a Plataforma das Artes. Os Laboratórios Criativos são gabinetes de apoio empresarial destinados ao acolhimento e incubação de projectos relacionados com as indústrias criativas, apostando na inovação e no empreendedorismo». Fonte: [<http://www.cm-guimaraes.pt/pages/912>] (consulta realizada a 03/09/2016).

simbolicamente e materialmente, da plataforma» (Anexo 10, 112). As treze salas de exposição do CIAJG fazem deste o maior equipamento construído no âmbito da CEC em Guimarães.

2.2 Análise da política cultural da cidade de Guimarães

Propomos agora uma análise da política cultural da cidade de Guimarães, tendo por ponto de partida as concepções teóricas que abordámos no primeiro capítulo deste trabalho, a história dos últimos trinta anos de medidas de política cultural na cidade, e um conjunto de entrevistas realizadas presencialmente no decorrer deste trabalho a sete agentes culturais da cidade³¹ (Anexo 4).

No primeiro capítulo do trabalho considerámos duas definições possíveis para o conceito de política cultural de cidade: um conjunto coerente e propositado de medidas de política, num sistema de governança que define metas e meios a partir do diálogo com os agentes do sector cultural; e uma definição alternativa que considera as incongruências, a falta de perspectiva, a ausência de finalidade das medidas de política, como factores que influenciam o panorama analítico. Se é verdade que analisámos a política cultural da cidade de Guimarães a partir do segundo posicionamento – isto é, considerando aquilo que se *verifica* -, não podemos deixar de parte a primeira aceção do conceito – isto é, a dimensão discursiva tal como o poder local a apresenta e leva à prática. Porque efectivamente encontramos, por parte do governo local da cidade, uma proposta cultural propositiva que se assume como tal. O actual vereador com o pelouro da cultura, José Bastos, afirma que a política cultural de Guimarães «(...) é um projecto ambicioso, e bem-sucedido em termos de programação cultural. E acredito que tem uma importância muito relevante no contributo que dá para a alteração do tecido cultural, social do território» (Anexo 7, 96). Assim, a afirmação da cidade de Guimarães passa pelos valores e pelas práticas culturais que o poder político assume como suas, e pela forma como as estimula e comunica. Guimarães assume, então, uma proposta cultural que marca a esfera simbólica do território e da comunidade, quer atrás das políticas patrimoniais quer através das políticas mais voltadas para as artes e para a

³¹ Entrevistas realizadas presencialmente em Guimarães, entre os dias 08/03/2016 e 10/03/2016: Isabel Fernandes, directora do Museu Alberto Sampaio, Paço dos Duques e Castelo de Guimarães (MC / DRCN); José Bastos, vereador com o pelouro da cultura da CMG; José Nobre, director do departamento de acção social e cultural da CMG; Marcos Barbosa, director artístico do TO; Nuno Faria, director artístico do CIAJG; Ricardo Areias, director do CAAA; e Rui Torrinha, programador artístico do CCVF.

contemporaneidade. E serve-se dessa dimensão para se projectar para fora do território sob a sua alçada, e chamar a si a atenção dos olhares exteriores. O poder local de Guimarães exerce este seu poder no campo da cultura no contexto de uma estabilidade de mandatos políticos no período em análise; a partir de 1989, o Partido Socialista é eleito por maioria até à actualidade, nas eleições autárquicas para a câmara municipal (Anexo 1). Deveremos considerar que a continuidade política dos órgãos eleitos para a CMG origina um contexto que proporciona estabilidade ao projecto cultural da cidade; pese embora nos possamos questionar se essa conjectura também determinará uma postura em que a sua própria acção se torna o centro da acção cultural, e se constitui um actor político «gerador de confiança, moderador e atenuador de divergências, que amortee rivalidades e conflitos de interesse» (Vargas 2012, 84).

2.2.1. Uma cooperativa municipal como *estrutura-mãe*

Se a gestão do património foi tendo por agente principal e directo a administração local, o mesmo não pode ser afirmado simplificadamente em relação à criação artística e contemporânea. Esta última revela complexidades na gestão dos múltiplos actores que a propuseram e estimularam das mais diversas formas. No panorama cultural da cidade de Guimarães (Anexo 2), é certo que o poder local, como agente regulador e financiador, não é apenas *mais um* desses actores; pela sua natureza, lidera o sector, na medida em que regulamenta, fiscaliza, financia e propõe percursos, por sua vez englobados num discurso que se espera coerente e propositivo. Importa, por isso, caracterizar este agente: em que medida assume a liderança; como actua conforme a legitimidade que lhe é atribuída para gerir as propostas e dificuldades geradas por terceiros; e que medidas institui para se *apropriar* das práticas culturais. Num contexto em que essa apropriação se efectue plenamente, pela intenção de as controlar, estaremos perante um modelo dirigista; em todos os estágios intermédios de intervenção, torna-se necessário auscultar o grau de regulação (Williams 1974) para se concluir a caracterização desse modelo político. As estratégias politicamente planificadas e as medidas de política delas resultantes constituem as variáveis governativas que limitam e afectam os processos culturais, condicionando-os e/ou impulsionando-os. Num cenário em que o panorama cultural da cidade fosse determinado pela ausência dessa mesma política, o Mercado ocuparia o vazio, num paradigma de autogestão. Por meio da

política cultural, o município de Guimarães regula o campo, contribuindo de forma activa para uma culturalização da economia do território.

Neste sentido, numa tentativa de compreendermos a actuação do poder local no panorama cultural da cidade de Guimarães, parece-nos de particular importância a ponderação do papel da cooperativa municipal *Oficina*, na medida em que se nos afigura elementar à compreensão desta problemática. Esta cooperativa tem a característica de não cingir a sua existência a um dado momento cronológico da análise da política cultural de Guimarães, mas sim de se ter adaptado ao longo deste processo de trinta anos, figurando transversalmente como instituição fundamental na estratégia desenhada pelo poder local (Contracto 2015, 1-2). Quando surge, em meados dos anos 80, a *Oficina* encontra-se especificamente vocacionada para as artes tradicionais. O seu papel começa a redesenhar-se aquando da sua constituição formal como cooperativa municipal em 1989 - entre os seus 41 cooperantes, o detentor da maioria das acções torna-se a CMG³². Em finais dos anos 90, a *Oficina* era já uma estrutura vocacionada principalmente para as artes performativas³³ (destaque para o TO). Os seus estatutos, readaptados em 1999, passam a incluir empreendimentos de natureza sociocultural, turística, de lazer e de investigação.

Acontece que ao longo dos anos 90, mas com maior destaque após a viragem do século, a CMG passa a delegar progressivamente na cooperativa municipal a produção de uma quantidade crescente de equipamentos e actividades culturais municipais, por meio de protocolos de colaboração anuais. Ao longo dos anos, a CMG vai encontrando na *Oficina* a estrutura através da qual mais lhe convém executar o projecto cultural municipal. Torna-se, segundo José Bastos, num *braço armado (sic)* (Anexo 7, 91) da estratégia cultural da CMG. Diz o vereador da cultura: «Sempre que surgia uma nova necessidade ou novo desafio, a Oficina consubstanciava esse desafio» (Anexo 7, 91). Com efeito, é verificável a crescente delegação de orçamento e responsabilidades programáticas conferidas à Oficina: em 2002, é entregue à cooperativa a quantia

³² A par da *Oficina*, a CMG também toma parte como accionista maioritária nas cooperativas *Tempo Livre* (equipamentos desportivos municipais) e *Fraterna* (acção social).

³³ A título de exemplo, pode referir-se a parceria entre a ODIT (*Oficina*) e a CMG na organização da Semana da Dança, cuja primeira edição se realiza em 1994.

aproximada de 402 mil euros; em 2005, 1 milhão e 36 mil euros; e em 2011, 2 milhões de euros³⁴.

Atente-se no efectivo controlo que a gestão da cooperativa Oficina detém sobre a maior parte dos equipamentos culturais da cidade: actualmente, a gestão abarca o principal equipamento da cidade – o CCVF -, assim como o maior dos equipamentos inaugurados no âmbito da CEC – o CIAJG. Estão ainda sob a sua alçada a companhia Teatro Oficina, o Centro de Criação de Candoso, a *blackbox* da Fábrica ASA, e a Casa da Memória³⁵ (Anexo 3).

Verifica-se, portanto, que uma miríade de equipamentos culturais, com estruturas de diferente calibre, direcções artísticas autónomas, e vocações e objectivos distintos, são englobados numa mesma estrutura institucional. Será esta organização capaz de gerir com igual empenho e competência centros artísticos de tão diferentes naturezas? A gestão interligada destas estruturas, que albergam preocupações artísticas tão diversas, representa um desafio. Nuno Faria, director artístico do CIAJG, caracteriza a cooperativa *Oficina* como sendo «vocacionada sobretudo para as artes performativas» (Anexo 10, 116), o que interroga a capacidade de gestão de um centro de artes visuais. Está latente nas entrevistas realizadas um distanciamento entre os diversos organismos agregados naquele troco comum. Apesar de gerir toda esta miríade de equipamentos e expressões artísticas - incluindo, desde 2016, a Casa da Memória, que é uma estrutura mais vocacionada para o património histórico e a atenção à identidade das comunidades -, conclui-se em retrospectiva que a cooperativa parece estar mais directamente relacionada com o trabalho desenvolvido no CCVF do que com qualquer outra das suas estruturas.

Se foi considerada nesta análise a relação que cada um dos equipamentos estabelece com a *estrutura-mãe Oficina*, interessa também ponderar-se a relação que a cooperativa estabelece com o governo local da cidade. Será interessante partir do exemplo do CIAJG, centro que nasce no pleno decorrer na CEC, cuja missão institucional parece manifestar uma das características que já identificámos na política

³⁴ Fontes: [<http://guimaraesdigital.com/index.php?a=noticias&id=22667>] (2002), [<http://guimaraesdigital.com/noticias/28872/executivo-municipal-reune-esta-quinta-feira>] (2005), [<http://www.guimaraesdigital.com/noticias/44466/executivo-municipal-vimaranense-reune-esta-quinta-feira>] (2015) (consultas realizadas a 08/07/2016).

³⁵ No total, estes equipamentos contêm um grande e um pequeno auditório, quatro *blackboxs*, e um espaço de Café Concerto. Em termos de artes visuais, destacam-se as vastas galerias expositivas do CIAJG, um espaço para exposições no Palácio Vilaflor, e as galerias da Casa da Memória.

cultural de Guimarães: a da conjugação entre o património e a arte contemporânea³⁶. O director artístico do CIAJG defende que «o projecto artístico não é uma ilustração do projecto político. Eles encontram-se, mas são duas esferas completamente diferentes» (Anexo 10, 114).

Relativamente à gestão partilhada da missão daquele equipamento, Nuno Faria explicita que o sucesso da relação entre as partes (autarquia, coleccionador e direcção artística) depende do grau de autonomia de cada uma delas; e conclui que «(...) é exemplar do ponto de vista político e do ponto de vista artístico a autonomia (...) que a direcção artística do Centro tem (...). Não há aqui uma instrumentalização possível» (Anexo 10, 115). Distinguem-se, portanto, dois universos: o artístico e o político. Deve distinguir-se o papel dos criadores artísticos e do funcionalismo público da cultura. Este contexto remete-nos para uma das características que Miller e Yúdice apontavam às políticas culturais: a de que estas constituiriam um processo burocrático, e não criativo ou orgânico (Miller e Yúdice 2002, 1). Efectivamente, detecta-se a tensão entre estes diferentes papéis, por parte do sector artístico auscultado em Guimarães. Os agentes mais responsáveis pelas práticas distanciam-se das políticas, ao mesmo tempo que sugerem sentir-se de certa forma em relação com elas. Em que plano se posiciona o papel da cooperativa *Oficina* na gestão da cultura em Guimarães: no político, no artístico, ou numa esquiva comunhão entre ambos? A ambiguidade da sua actuação e da sua gestão constituem uma pista que acentua a tensão entre o binómio anteriormente apresentado.

A convergência de actuação entre o poder local e aquela entidade sugere um papel muito particular na execução da estratégia cultural municipal, um veículo privilegiado que foi conquistando o seu lugar. Segundo José Bastos: «A Oficina (...) foi conquistando esse espaço, e marcando algum ritmo naquilo que acontecia; porque também acho que não é indiferente quando um município faz uma gestão directa a partir de si é mais difícil conseguir resultados, por força dos constrangimentos que surgem» (Anexo 7, 92). O município faz um diagnóstico das vantagens que a actuação da cooperativa trazia à execução da estratégia municipal, e por meio das condições financeiras que canaliza e da delegação de *confiança* no trabalho, a Oficina torna-se agente cultural *pivot* na cidade. José Bastos ressalva, contudo, os dois momentos do ano

³⁶ Missão do CIAJG: «O CIAJG reúne peças oriundas de diferentes épocas, lugares e contextos em articulação com obras de artistas contemporâneos, propondo uma (re)montagem da história da arte, enquanto sucessão de ecos (...)», in [http://www.ciajg.pt/_missao_3], (consulta realizada a 21/08/2016).

em que a CMG, como accionista maioritária da cooperativa, se relaciona mais directamente com aquela entidade: «no início do ano, na aprovação do plano de actividades e orçamento, definindo qual a estratégia; e no final do ano avaliando aquilo que foi a implementação da estratégia, deixando que todo o intervalo no meio funcionasse de uma forma autónoma com a capacidade de programar o que quer que fosse» (Anexo 7, 92).

Verificamos que a experiência técnica e execução programática da *Oficina* é veículo da política cultural da cidade, e que a CMG encontra na delegação dos processos uma solução que os agiliza e valoriza, obtendo resultados, e sem abdicar da liderança do processo. José Bastos, na qualidade de vereador com o pelouro da cultura, revalida politicamente esta posição, que experimentou enquanto director executivo e de programação da cooperativa ao longo de mais de uma década. Contudo, há que ressaltar a existência de constrangimentos e tensões de que uma gestão deste cariz não é isenta; uma *estrutura-mãe* com equipamentos tão diversificados sob a sua alçada facilita e condiciona – simultaneamente – a gerência das entidades da sua competência.

2.2.2. Municipalizar em governança

Como se caracterizava o panorama cultural de Guimarães antes da cooperativa municipal *Oficina* ter passado a centralizar as práticas? Tratava-se de uma cidade com uma dimensão associativa muito activa. Isabel Fernandes, directora do Museu Alberto Sampaio, do Paço dos Duques e do Castelo de Guimarães, afirma que «esta cidade sempre teve uma vida cultural muito própria, um peso associativo fortíssimo» (Anexo 6, 81). Rui Torrinha, programador artístico do CCVF, também identifica a importância do movimento associativo como génese daquilo que é hoje a dinâmica cultural de Guimarães: «Esta efervescência cultural nasce assente num conjunto de associações que a cidade tem (...) e que ainda hoje contribuem de algum modo para o preenchimento desse ecossistema» (Anexo 12, 127). Efectivamente, a partir do segundo quartel do século XX, o movimento associativo da cidade desenvolve-se fortemente, sendo particulares exemplos disso a programação desenvolvida pelo Circulo de Arte e Recreio e pela associação Convívio, responsáveis pelo surgimento de eventos culturais e práticas artísticas sob a forma de festivais de teatro e de música. É a partir desta diversidade e heterogeneidade dos agentes culturais que se tece o panorama cultural da cidade. A sua iniciativa pauta um cenário no qual a CMG virá a rever-se. É do conjunto

destas iniciativas e da adesão que estas geravam junto das comunidades que o poder local se abalança para uma política que possa potenciar esse capital social e cultural. A sinergia do movimento associativo está na génese da política cultural da cidade de Guimarães.

Segundo Isabel Fernandes, tem «havido nos últimos anos uma municipalização da cultura. (...) qual tem sido a inteligência da autarquia? É saber agarrar projectos locais com qualidade nacional e desenvolvê-los» (Anexo 6, 81-82). A administração local vem alavancar, pela sua intervenção, múltiplos eventos que já marcavam o cenário cultural de Guimarães³⁷. Se numa primeira fase as associações culturais (e os promotores privados) assumiram uma série de projectos culturais, desenvolvidos à sua escala e de acordo com os meios técnicos e humanos que conseguiam mobilizar, posteriormente a câmara municipal aproxima-se do trabalho que vinha a ser incubado por estas associações e promotores, passa a co-produzir³⁸ aquelas iniciativas e potencializa-as, projectando-as e incorporando-as sob a alçada de uma política cultural que agrega e complementa o que vinha a acontecer por meio quase exclusivo das associações. Para isso serve-se, de forma crescente, da delegação dessa produção na cooperativa *Oficina*.

Tratar-se-á, contudo, de um adequado sistema de governança? A ponte com as diversas entidades da cidade parece efectuar-se; a aproximação da CMG às iniciativas que estas tomavam demonstra reconhecimento pelo seu trabalho, e interesse no retorno cultural e social que dele resultava. A CMG opta, contudo, por co-produzir muitas dessas iniciativas. Coloca-se a pergunta: pode a municipalização ser ainda assim um acto de governança? E a centralização das práticas não descurará, paradoxalmente, dinâmicas periféricas? Ao centralizar na entidade *Oficina* – por meio do CCVF – os maiores eventos culturais da cidade e parte das formas culturais independentes, o governo local poderá, no limite condicionar a expressão da identidade das comunidades e as suas práticas culturais. As associações continuam a existir, e outros actores locais também terão o seu espaço – mas, integrados num sistema criado pelo poder político,

³⁷ Isabel Fernandes refere os seguintes exemplos: «os festivais Gil Vicente não foi a câmara quem os começou, foi o Convívio. O Guimarães Jazz, não foi a câmara que o criou, foi o Convívio. As sessões de cinema ao ar livre, não foi a câmara que lhes deu corpo, foi o Cineclube de Guimarães. O *Noc Noc* tem existência própria antes de 2012, não nasceu com a CEC». (Anexo 6, 81-82).

³⁸ A título de exemplo, o caso do festival de música erudita *Encontros da Primavera* e dos *Cursos Internacionais de Música de Guimarães*, criados pela associação Convívio, que a partir de 2001 passam a ser co-produzidos pela CMG. De 2006 em diante são fundidos num só, os *Encontros Internacionais de Música de Guimarães*, e é incorporada a cooperativa *Oficina* à renovada tríplice de produção do mesmo.

abandonam as suas possibilidades de expressão e presença independente nas periferias, e na dimensão popular que muitas vezes as associações representam para as comunidades. Integrado na política cultural da cidade, o movimento associativo ganha visibilidade ao mesmo tempo que perde autonomia. Atente-se no exemplo que o próprio vereador José Bastos refere: «os Festivais Gil Vicente estiveram praticamente a cair porque entrámos em desacordo entre a CMG, a Oficina e o Circulo de Arte e Recreio, porque este defendia um tipo de programação completamente distinto. Esticámos a corda e dissemos *não*: “somos parceiros, mas temos um projecto de grande escala que é o CCVF, e portanto o festival tem uma linha programática alinhada com o CCVF. *Querem, querem; não querem, paciência*. Isto não tem base de discussão. Se houver discussão, um de nós sai da parceria e continuamos o projecto”» (Anexo 7, 94). O *projecto de grande escala* – por meio do CCVF – é a política cultural municipal. As práticas submetem-se à escala e à validade desta estratégia que domina o espaço cultural da cidade, apropriando-se dele para se afirmar de uma outra forma, e projectar-se por meio de novos valores. Este exemplo demonstra que o modelo de governança adoptado pela CMG não é isento de tensões com os restantes agentes.

A atenção dual e paralela ao património e à criação artística é uma das características definidoras da política cultural de Guimarães. Os percursos iniciam-se praticamente em simultâneo: a segunda metade da década de 80 inaugura um novo momento político. Nesta fase ocorrem, praticamente em simultâneo, iniciativas que visam a reabilitação patrimonial do centro histórico da cidade, assim como os primeiros exemplos de organização de eventos artísticos. O cinema no centro histórico da cidade afigura-se como um dos primeiros projectos que une as duas linhas de actuação. Três momentos-chave dos últimos trinta anos ilustram esta mesma ideia: em 2001, ao tornar-se Património Mundial da UNESCO, a cidade vê distinguido o seu trabalho no sector do património; em 2005, ao inaugurar o CCVF, a cidade mune-se de um importante equipamento dedicado às artes contemporâneas, de elevado capital técnico e simbólico; e por meio da CEC em 2012, Guimarães vê consagrada a dinâmica patrimonial e de criação contemporânea que vinha a fomentar ao longo das décadas anteriores.

O CIAJG, maior dos equipamentos inaugurados no decorrer da CEC, afigura-se como uma ilustração dessa mesma ideia³⁹: o passado e a contemporaneidade, numa

³⁹ Ressalve-se a afirmação de Nuno Faria, que não considera que o projecto tenha nascido da instrumentalização dessa ideia (Anexo 10, 114-115).

perspectiva holística, abarcam aquilo que a cidade de Guimarães é. Esta ideia, resultante de uma simplificação, comunicação e reprodução simbólica, resulta num traço que marca a identidade da cidade conforme apresentada pelo poder político (Lane e Wagschal 2011, 228). O projecto dirige-se às diferentes comunidades que abarcam o seu território partindo daquele pressuposto, mesmo que cada equipamento responda a diferentes pessoas ou necessidades.

A Casa da Memória, inaugurada apenas em 2016, parece ter por objectivo colmatar uma dimensão que vinha a ser negligenciada pela actuação política do município. Ao criar um equipamento que considera os modos de vida e a identidade das comunidades do concelho como a sua missão, está a convocar uma dimensão nova que a sua política cultural porventura ainda não tinha ponderado, nem por meio das políticas de criação contemporânea nem pelas relativas ao património histórico edificado.

Mas em que medida vem a Casa da Memória criar uma ponte entre a vida das comunidades da cidade e do concelho com a restante política cultural de Guimarães? O vereador José Bastos defende que «(...) grande parte da população sabe que existe o CCVF - não sabe muito bem aquilo que acontece lá, mas orgulha-se dele» (Anexo 7, 86). Segundo o então director executivo do centro cultural, uma das grandes apostas do CCVF foi o investimento no Serviço Educativo da instituição. Mesmo tendo em conta os «condicionalismos» demográficos, manteve a convicção de que este tipo de serviços «vai produzir efeitos a longo prazo» (Anexo 7, 87); e o centro cultural, em coordenação com a CMG, continua a promover uma relação de proximidade com as escolas por meio de projectos educativos. Também Nuno Faria, do CIAJG, destaca a importância do Serviço Educativo na programação do centro, depositando esperanças nas novas gerações que o visitam: «(...) acredito que daqui a 20 anos haja uma maior compreensão do que isto é. Mas é preciso perceber se os ciclos políticos estão dispostos a esperar 20 anos» (Anexo 10, 118).

Efectivamente, o tempo não é o único critério a ter em conta na implantação de um projecto cultural. Outros parâmetros se colocam na medição do sucesso de uma política cultural de cidade. Se decorre das entrevistas a ideia de que a população de Guimarães sente como seu o património que a envolve, também se detectam dificuldades na escolha de caminhos que aproximem os projectos de criação contemporânea às práticas culturais da comunidade. O programador artístico do CCVF reconhece que «(...) há partes da cidade muito mais atractivas: no Verão é impossível

competir com o centro histórico. O que temos de reflectir é como é que nós podemos acrescentar alguma coisa ao que já existe e como é que por essa força da diferenciação podemos atrair as pessoas, não no sentido de popularizar as coisas, mas criando contextos favoráveis em que as pessoas percebam que isto não é para uma elite e que consigam conviver com aquilo que é a arte» (Anexo 12, 132-133). Assim, a gestão do projecto cultural da cidade também passa pelo diagnóstico das práticas das suas comunidades; as suas preferências, expectativas, e vontades. É pelo exercício da mediação, em que os múltiplos agentes e a sociedade civil tomam parte, que uma política cultural de cidade se torna efectiva no seu território, porque se apresenta adaptada às realidades percepcionadas, e constitui uma referência agregadora das práticas e dos símbolos.

Apesar das tensões que os próprios agentes detectam, a política cultural de Guimarães não abdica do processo – aparentemente paradoxal - de municipalizar em governança. Ao mesmo tempo que prossegue uma política activa que envolve e convoca a acção dos agentes culturais implantados no território, mantém a *Oficina* como a *estrutura-mãe* que lidera o processo em nome da CMG.

2.2.3. À procura do equilíbrio: uma questão de escalas

Importa analisarmos a forma como a política cultural de Guimarães cruza as várias escalas simbólicas, territoriais, e sectoriais do seu projecto cultural. Para isso, propomos-mos considerar quer a dinâmica concretizada no espaço da cidade e do concelho, quer a forma como o projecto se relaciona com as restantes escalas regional, nacional e internacional.

A distribuição territorial dos equipamentos culturais do concelho de Guimarães aponta para uma concentração geográfica dos mesmos nos limites físicos da cidade. De entre os equipamentos que destacamos geridos pela cooperativa *Oficina*, apenas o CCC e a Fábrica ASA se estabelecem numa localização mais periférica relativa à cidade. A par da centralização da maioria dos equipamentos que constituem a estrutura material da política cultural de Guimarães, também se associa um maior índice de práticas culturais no espaço delimitado da cidade. Contudo, há que fazer referência a um projecto que a CMG tem vindo a dinamizar como prioritário desde 2015, *ExcentriCidade*, que pretende descentralizar as artes e levá-las a diversas freguesias do concelho, assim como

dotar novos espaços com melhores condições técnicas (Excentricidade 2015). José Bastos defende que o projecto se destina a «fazer com que haja circulação de públicos da cidade para a periferia e da periferia para a cidade» (Anexo 7, 96).

Relativamente à sua política patrimonial, o município de Guimarães apresenta como sua característica a valorização e reaproveitamento do património edificado; a cidade «sempre resistiu – (...) olhando para os grandes investimentos dos últimos anos – a construir de novo, desde que tivesse a possibilidade de reabilitar coisas já existentes» (Anexo 8, 97), afirma José Nobre, actual director do departamento de acção social e cultural da CMG. De facto, é observável esta tendência na instalação de equipamentos culturais na cidade⁴⁰: a Biblioteca Municipal (1992) e o Arquivo Municipal (2003) são instalados em imóveis do centro histórico da cidade; o Teatro Jordão é adquirido pela câmara (2010) para ser preservado como memória da cidade, e como plataforma a ser aproveitada pelas valências artísticas da UM; uma antiga escola básica de Candoso torna-se o centro de residências artísticas da cidade, o CCC (2012); a Casa da Memória (2016) é alojada nas instalações de uma antiga fábrica de plásticos. Contudo, o mesmo argumento não se aplica da mesma forma a outros investimentos: se é certo que o CCVF (2005) é edificado junto ao reabilitado Palácio Vila Flor, e que aproveita as instalações e os jardins do mesmo como parte integrante do novo projecto, uma grande parte do edificado do centro cultural é construída de raiz. Também a PAC (2012), aproveitando parte do antigo mercado da cidade, tem no CIAJG um equipamento de grandes proporções, que constitui um novo edificado.

«Os edifícios vêm dar resposta à necessidade de criar uma infra-estrutura que acolha e que consiga potenciar aquilo que já era feito, com melhores condições. Criar um universo muito mais organizado e capaz de fazer elevar a fasquia, e de na cidade haver condições para acolher projectos que tecnicamente são exigentes», afirma Rui Torrinha (Anexo 12, 127). Efectivamente, os novos espaços são dotados de condições técnicas elogiadas pelos agentes do meio, e pelos artistas que escolhem Guimarães como local de passagem das suas apresentações. Marcos Barbosa confessa-se surpreendido após a primeira visita ao centro cultural, em 2006, e desde que se estabelece como encenador do Teatro Oficina frisa que, «(...) em termos de condições [de trabalho], temos condições fantásticas» (Anexo 9, 107).

⁴⁰ Para além dos equipamentos *culturais*, são exemplo os serviços centrais da CMG, instalados num antigo convento; ou a opção de reabilitar o antigo estádio de futebol, aquando do Euro 2004.

Consegue Guimarães convocar a dinâmica da criação artística, para além da dimensão infra-estrutural do projecto? A análise leva-nos a constatar a existência de uma programação que aponta para uma resposta positiva. Constitui-se como um caso que não se adivinhava necessariamente natural, tendo em conta a dimensão demográfica e a localização geográfica da cidade. A escolha de Guimarães para Capital Europeia da Cultura não virá a remeter tanto para a dimensão da cidade, como para a importância simbólica do seu património e para o valor das práticas culturais que vinha a fomentar. O reconhecimento internacional vai pontuando o projecto cultural da cidade: com as infra-estruturas, programação e visibilidade com que se foi constituindo, apresentou-se ao longo dos anos como um projecto que ultrapassava a escala local. Esse reconhecimento é anterior ao período cronológico em análise: o imaginário cultivado pelo Estado Novo, que promovia Guimarães como *o berço da nação*, confina a cidade a um determinado valor, conferindo-lhe um lugar circunscrito no sistema simbólico português. Embora no seu diagnóstico a política cultural de Guimarães tenha considerado necessário criar alternativas simbólicas a essa conotação, não deixa de reconhecer o valor do património histórico. De património nacional, Guimarães passa a património mundial, projectando-se numa nova escala. A alteração da escala simbólica reconverte e reinterpreta o próprio património, agora considerado valor universal. Trata-se de uma política de reconversão e reprodução da identidade cultural da cidade, um dos três ramos da *cultural policy 'proper'* (Williams 1984).

Também a CEC é um exemplo de como a escala local se socorre de outras mais latas para se afirmar mais proeminentemente; nomeadamente a escala internacional que se relaciona com a da cidade, conferindo-lhe uma validação que em muito a beneficia (Impactos 2013; Ex-Post 2013). A introdução do adjetivo *internacional* na designação formal do maior equipamento inaugurado naquele ano - o CIAJG - é exemplificativa da evolução da escala estratégica da cidade. A CEC constituiu «(...) um patamar fundamental para a notoriedade/ reconhecimento /comunicação desta cidade, que continua a fazer-se de uma forma muito marcada, (...) procurando relacionar-se com os seus concidadãos, e com o resto do mundo» (Anexo 7, 85), segundo José Bastos, que acrescenta ainda que «(...) veio reforçar todo o trabalho [cultural municipal], dando uma outra visibilidade, outra dinâmica, com outros recursos financeiros» (Anexo 7, 88). Um acontecimento de tal forma marcante no espaço de uma cidade não anula desafios consequentes. Nuno Faria, director artístico do maior equipamento a ser inaugurado em

2012, embora reconheça o valor da CEC na vida da cidade, e na capacidade de dotar de novos instrumentos a gestão cultural de Guimarães, admite que «as CEC são muito desestruturantes para uma cidade. Leva-se tempo a recuperar de uma capital da cultura» (Anexo 10, 119). Também Marcos Barbosa testemunha que Guimarães parece estar, no pós-CEC, «a viver uma espécie de luto» (Anexo 9, 108).

À escala nacional, Rui Torrinha, identifica actualmente na política cultural da cidade o objectivo de esta se tornar um centro de referência nacional para a criação artística. «Como é que esta cidade se torna tão atractiva que venha a fixar um conjunto de criadores que venham para cá viver, e cuja fixação gere um determinado volume de negócio em várias áreas, ligadas à cultura? [É importante] chamar os criadores para Guimarães – dizer-lhes «vocês têm condições únicas no país, fixem-se aqui, criem a partir daqui, e transformem a cidade connosco» (Anexo 12, 128). Este projecto tem sido consubstanciado nos últimos anos por meio do CCC, um equipamento que, embora passe despercebido à maioria da população, tem sido lugar de incubação de muitos projectos de novos artistas nacionais, sob a forma de residências artísticas. «Nós queremos acompanhar, e sentir que vocabulários é que se estão ali a desenvolver e quais virão para ficar. (...) daqui a 5 anos, provavelmente, os novos grandes criadores passarão obrigatoriamente por Guimarães» (Anexo 12, 134), afirma Rui Torrinha. Verifica-se, portanto, uma política de apoio à criação artística, que constitui outro dos pilares da *cultural policy 'proper'*, tal como sugerida por Raymond Williams (Williams 1984).

A cidade, à escala do seu projecto, quer ser um local relevante ao nível artístico nacional. As suas infra-estruturas e programação são pautadas por um adjectivo por vezes convocado à discussão: *sobredimensionado*⁴¹. Ao ultrapassar a escala à qual estaria confinado se não optasse por ser diferente, o projecto atrai artistas e públicos geograficamente distribuídos em redor do território municipal, apresenta-se como lugar de referência no panorama cultural regional, nacional e mesmo internacional. Ao concretizar-se, de forma pulverizada, nestas múltiplas escalas, a política cultural de Guimarães deverá ter em conta «a necessidade de encontrar a escala adequada à produção, à programação e à difusão da cultura em geral e da criação artística em particular» (Ribeiro 2009, 75).

⁴¹ «Este equipamento[CIAJG] é *sobredimensionado* para uma cidade como Guimarães, com 50 mil visitantes, que tem um forte apelo turístico, mas que é no interior do país (...)» (Anexo 10, 116).

À escala regional, como se coordena Guimarães com a política cultural das cidades geograficamente próximas (embora demograficamente assimétricas)? Numa lógica de competição ou de cooperação? Ambas as circunstâncias se verificam. A acção cultural das diferentes cidades entra em competição com a das restantes; ao mesmo tempo que os efeitos positivos são percebidos como contagiantes, numa lógica de sinergia regional (Estudo 2008). «Se o Porto tiver uma acção fantástica de programação de nova criação artística e se alargar o seu público, (...) nós podemos beneficiar dele. Assim como entendemos hoje que muito do trabalho que fizemos em Guimarães ajudou a que o Porto no seu ressurgimento tivesse um público mais disponível, porque esteve durante 8 ou 9 anos a alimentar este público» (Anexo 7, 88), defende José Bastos. E prossegue: «Entre o Porto, Guimarães, Braga e Famalicão temos 4/5 salas de espectáculos (...) com programação regular, que apesar de tudo são distintas. (...) Estamos todos a trabalhar (...) [na] formação de públicos, e quanto mais público formarmos, conseguirmos fidelizar, mais ganhamos todos nós» (Anexo 7, 89).

Na prática, uns preenchem as lacunas de outros. Nas entrevistas realizadas, sobressai a ideia de que o CCVF – quando é inaugurado em 2005 – beneficiou de uma carência de programação cultural na Área Metropolitana do Porto; já nos últimos anos, com o citado *renascimento* do Porto⁴², Guimarães acaba por «perder algum público» (Anexo 7, 88). O vereador realça a «forma concertada, estruturada, estratégica» como o projecto cultural da cidade se aguentou, e as vantagens que advém da circulação de públicos, mas não esconde que em termos numéricos existem flutuações nos números de visitantes. «Sabemos que são processos, são fases» (Anexo 7, 88). Ressalve-se que a consideração da flutuação de públicos como processo inócuo e habitual valida politicamente as opções do governo local da cidade. A escala de ambição territorial a que se propuseram os maiores equipamentos da cidade indicia uma política de alargamento de públicos, que vai de encontro à terceira dimensão que propusemos a partir das propostas conceptuais de Williams (ver página 8-9 deste trabalho). O desafio parece residir agora na *consolidação* dessa mesma estratégia.

Ricardo Areias, um dos directores da estrutura associativa CAAA, afirma que a «(...) área da arte contemporânea (...) é para um nicho muito específico» (Anexo 11, 124). A questão das escalas, portanto, também se coloca ao nível das tipologias em que a política cultural decide investir; a quem se destina e a quem se direcciona. Se a arte

⁴² Na entrevista a Marcos Barbosa, do Teatro Oficina (Anexo 9, 108).

contemporânea é frequentemente um campo que mobiliza uma baixa percentagem de interessados, uma política cultural com estas características torna-se particularmente arriscado pela própria escala da cidade: o público da arte contemporânea é, neste caso, a minoria de uma minoria – se considerarmos apenas a cidade de Guimarães.

Se as políticas culturais das cidades adjacentes a Guimarães estabelecem lógicas de cooperação e competição entre si, também é de frisar a ideia que buscam objectivos comuns. Ocorrem, em simultâneo, manifestações de competitividade e interajuda. Rui Torrinha defende que «(...) a competição não é tanto entre os projectos culturais em si (...) mas mais como é que conseguimos criar a nossa proposta no quotidiano das pessoas. (...) Porque provavelmente preferem o conforto da casa, ficar no sofá, e não sair» (Anexo 12, 130). Também Ricardo Areias tem uma perspectiva semelhante, ao afirmar que os equipamentos ligados às artes contemporâneas, em termos de público, se encontram «(...) quase a concorrer com as cervejas no centro histórico. Temos uma escola de arquitectura aqui [em Guimarães], e de teatro... os hábitos culturais desses alunos não são de irem passar tempo numa estrutura cultural. São de ir sentar-se numa esplanada ao sol. Há países que têm determinados tipos de política culturais muito superiores, mas se calhar é porque têm menos sol» (Anexo 11, 124).

Como pode então uma política cultural encontrar formas de competir com ofertas que não tenham como origem os agentes tradicionais da cidade? As práticas culturais que se concretizam no espaço privado, com o crescimento exponencial da oferta tecnológica, representam um desafio à acção integrada da gestão cultural de um território. A tecnologia proporciona a implosão das escalas, e vem adicionar variáveis que não podem ser desconsideradas pela política municipal. Guimarães encontrou na *estrutura-mãe* Oficina uma instituição que se apresenta como o *braço armado* da cultura na cidade, centralizando e municipalizando práticas sem colocar de parte um modelo de governança; e serve-se deste modelo para colocar em prática a sua política cultural. Mas a procura do equilíbrio nas escalas a que se propõe actuar revela que pode ser tão desafiante projectar o nome de Guimarães no outro lado do globo como angariar a visita de um vimaranense ao equipamento cultural da sua rua.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A distinção do centro histórico de Guimarães como Património Mundial da UNESCO em 2001, a inauguração do CCVF em 2005, e a Capital Europeia da Cultura em 2012, constituem os marcos que sinalizam a política cultural de Guimarães nos últimos quinze anos; decorrem de uma estratégia preparatória que começara a ser desenhada em meados da década de 80. Estes acontecimentos, com forte impacto ao nível do território e da comunidade, ao ocorrerem em intervalos regulares, são representativos de uma política assente em momentos catalisadores intermitentes, em que cada passo constitui um novo capítulo no projecto da cidade. Presentemente, um dos planos da política cultural de Guimarães é candidatar a zona de Couros a Património Mundial da UNESCO. Trata-se da repetição de uma fórmula, que aponta para a revalidação política do projecto, e para uma política de continuidade. Contudo, o projecto cultural da cidade, particularmente ao nível das múltiplas escalas a que se apresenta e com que se relaciona, também reflecte um dinamismo muito acentuado. Salientamos quatro aspectos que poderão determinar novas condições no panorama cultural de Guimarães ao longo dos próximos anos; a saber, a dinâmica do turismo, a flutuação dos públicos, o ensino artístico na cidade, e a incubação de criação contemporânea no seio do território.

A importância crescente que o turismo assume no contexto das cidades contemporâneas leva a questionarmo-nos sobre que tipo de relação estabelecerá o município entre este e as artes. Será determinante perceber que tipo de visitante a cidade pretende atrair. Os equipamentos que são geridos pela administração central têm neste parâmetro um peso importante, na medida em que constituem o *ex-libris* turístico da cidade. Não será operativo estabelecer uma oposição entre o património e a criação contemporânea, mas sim encontrar formas de comunicar essas tipologias aos diferentes públicos turísticos. A política cultural da cidade deverá encontrar formas de conjugar, gerir e apresentar o panorama cultural diversificado de que dispõe.

Virá a revelar-se determinante a postura do governo local relativa à verificável flutuação de públicos. O turismo, por um lado, deverá proporcionar um aumento desses indicadores; mas o público regional e urbano, pela sua fidelização, constitui um conjunto a ser captado. No cruzamento das escalas, o sucesso e insucesso das políticas e

instituições culturais das cidades próximas condicionam os fluxos de públicos que escolhem Guimarães, quer pela proximidade geográfica, quer pela especificidade da programação, ou pela maneira como esta se comunica e apresenta. Num momento em que os equipamentos culturais do Porto voltam a ter um momento de renovado fulgor, é importante que a política cultural de Guimarães reflecta nos benefícios ditados pela circunstância das cidades contíguas, e nas condicionantes por elas determinadas. Também será interessante avaliar o impacto que um programa como o *ExcentriCidade* terá nas freguesias e comunidades do concelho de Guimarães. A descentralização geográfica da programação poderá criar um novo panorama nas periferias da cidade. As características da política cultural ao nível da escala serão determinadas pelos critérios que seleccionar como prioritários: a atracção de públicos provenientes do próprio concelho aos equipamentos da cidade; a descentralização da programação da cidade para as periferias; a tomada de públicos por meio dos eventos-âncora ou da especificidade da programação regular; etc.

Devemos considerar ainda a concentração de valências artísticas leccionadas nos pólos universitários instalados em Guimarães. A fixação de um núcleo de formação académica superior, por si só, já traria vantagens para a cidade – quer ao nível cultural, quer ao nível económico - pela presença regular de uma população jovem e formada. A concentração de cursos ligados ao ensino artístico, contudo, potencia ainda mais esses resultados. Esta tipologia específica de massa crítica traz vitalidade ao panorama cultural da cidade. Será interessante perceber como a mudança de vocação de um espaço como o Teatro Jordão – que virá a constituir-se como um pólo de ensino de teatro da UM – poderá ou não ligar a academia e as práticas culturais da cidade, a escassos metros de um equipamento com a importância e dimensão do CCVF.

Ainda a ter em conta está a dimensão de criação contemporânea que a cidade tem vindo a convocar na sua política cultural, assumindo-se como uma das linhas estratégicas do projecto municipal no pós-CEC. Não passa despercebida a afirmação de Rui Torrinha de que a maioria dos novos grandes criadores artísticos portugueses passará pelas residências artísticas do CCC (Anexo 12, 134). É um investimento com pouco retorno directo em termos de visibilidade na cidade, porque a escala aparentemente ultrapassa-a. A tentativa de se tornar um pólo agregador da criação artística a nível nacional é uma característica que será de relevante análise no espaço

dos próximos anos, na auscultação dos resultados que o vínculo entre a comunidade artística e a cidade de Guimarães terá no panorama cultural português.

Por último, há que considerar as mutações que a contemporaneidade poderá vir a ditar nas próprias políticas culturais de cidade. No tempo da cultura-mundo (Lipovetsky e Serroy 2010), caracterizada pelo hipercapitalismo, pelo hiperconsumo, e pelo desenvolvimento hipertecnológico, a cultura passa a posicionar-se num paradigma muito particular. A hipermodernidade, que encontra especial expressão na cidade, caracteriza-se por novas práticas nos hábitos e valores da sociedade, influenciada em grande parte por uma revolução nos meios de comunicação e no que isso dita no espaço público. Todas estas variáveis que pautam a contemporaneidade terão de ser consideradas pelo poder político, também na esfera da cultura: não como um campo fechado, mas sim em relação com os restantes.

Estas condições representam um desafio para as políticas culturais. O seu papel tradicional responde à necessidade de regular a cultura, como sistema que carece de intervenção governamental: na sua protecção e salvaguarda, na sua fomentação e estímulo, na sua harmonização. Mas esta convicção colectiva sobre a importância da regulação deste campo é hoje pulverizada pelo poder do indivíduo, a mais fragmentada de todas as instituições. Neste contexto, os poderes reguladores e governativos da cidade virão a ser crescentemente confrontados com a progressiva expressão da cidade. A cultura urbana contemporânea, na cidade cosmopolita, estimula os cidadãos a ocupar um espaço propositivo que muitas vezes se coloca no caminho do governo e das instituições e associações tradicionais. A esfera pública passa a ser convocada em tempos e lugares imprevistos, é mobilizada por vozes e opiniões dispersas, e é revolucionada por práticas espontâneas e voluntárias. Este momento singular traz em si um novo paradigma característico da pós-modernidade, ao qual as instituições terão de progressivamente se adaptar. E também sob este prisma, tendencialmente anárquico, a política cultural da cidade de Guimarães enfrentará novos desafios.

BIBLIOGRAFIA

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS (LIVROS)

Adorno, T., e Horkheimer, M. 2002 (1944). *Dialectic of Enlightenment*. Stanford University Press

Adorno, T. 1991 (1978). “Culture and administration”. In J. M. Bernstein (ed.) *The Culture Industry*, London and New York: Routledge, pp 93-113.

Arnold, M. 1932 [1869 and 1875]. *Culture and Anarchy*. Ed J. Dover Wilson. Cambridge: Cambridge University Press.

Barker, Chris. 2008. *Cultural Studies – theory & practice* (3rd edition). Sage.

Bennett, T., L. Grossberg e M. Morris (eds). 2005. *New Keywords: A Revised Vocabulary of Culture and Society*. Oxford: Blackwell.

Bennett, T. 1992. Putting policy into cultural studies, in L. Grossberg, C. Nelson and P. Treichler (eds), *Cultural Studies*. London and New York: Routledge, pp 23-37.

Bourdieu, P. and Darbel, A. 1991 (1969). *The Love of Art – European Art Museums and Their Public*. Cambridge: Polity.

Bourdieu, P. 1984 (1979). *Distinction – A Social Critique of the Judgment of Taste*, Routledge: London.

Costa, Pedro. 2007. *A cultura em Lisboa: competitividade e desenvolvimento territorial*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

Cowen, T. 1998. *In Praise of Commercial Culture*. Cambridge, MA. and London: Harvard University Press.

Crane, Diana, Nobuko Kawashima, e Ken’ichi Kawasaki (eds). 2002. *Global culture: media, arts, policy and globalization*. New York: Routledge.

Defarges, Philippe Moreau. 2008. *La Gouvernance*. Paris: Presses Universitaires de France.

- Featherstone, Mike. 1993. "Global and local cultures". In *Mapping the futures – local cultures, global change*, Jon Bird et al (eds). London: Routledge.
- Florida, Richard. 2012. *The Rise of the Creative Class - Revisited: 10th Anniversary Edition - Revised and Expanded*. Basic Books.
- Foucault, M. 1978. "Governmentality" (Lecture at the Collège de France, 1 February 1978), in *The Foucault Effect: Studies in Governmentality*, G. Burchell, C. Gordon e P. Millers (eds). 1991. Chicago: University of Chicago Press.
- Garnham, Nicholas. 1990. *Capitalism and Communication – Global Culture and the Economics of Information*. London: Sage.
- Giddens, A. 2009. *Sociologia (9ª edição)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian
- Gomes, Rui Telmo e Vanda Lourenço. 2009. *Democratização Cultural e Formação de Públicos – Inquérito aos 'Serviços Educativos' em Portugal*. Col. OBS-Pesquisas. Lisboa: Observatório das Actividades Cultural.
- Grossberg, L. 2005. "Globalization". In Bennett et al, *New Keywords: A Revised Vocabulary of Culture and Society*. 2005. Oxford: Blackwell. Pp 149-50
- Habermas, J. 1992. "Further reflections on the public sphere". In *Habermas and the Public Sphere*, C. Calhoun (ed.). 1996. Cambridge, MA and London: MIT Press.
- Hall, Stuart. 1980 (1973). "Encoding/ decoding". In Centre for Contemporary Cultural Studies (ed.), *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies*, 1972-79. London: Hutchinson
- Hartley, John. 2005. *Creative Industries*. Oxford: Blackwell
- Howkins, John. 2001. *The Creative Economy: How People Make Money From Ideas*. Penguin
- Lane, Jan-Erik e Uwe Wagschal. 2011. *Culture and Politics*. Milton Park: Routledge.
- Lipovetsky, Gilles e Jean Serroy. 2010. *A Cultura-Mundo, Resposta a uma Sociedade Desorientada*. Edições 70.

- Lopes, João Teixeira. 2008. *Da democratização à democracia cultural – uma reflexão sobre políticas culturais e espaço público*. Profedições.
- MacDonald, Dwight. 1953. “A Theory of Mass Culture”. In Bernard Rosenberg e David White (ed.), *Mass Culture: The Popular Arts in America*. 1957. New York: The Free Press.
- McGuigan, J. 2004. *Rethinking cultural policy*. Open University Press.
- Miller, T. 2007. *Cultural Citizenship: Cosmopolitanism, Consumerism, and Television in a Neoliberal Age*. Temple University Press
- Miller, Toby e George Yúdice. 2002. *Cultural Policy*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- O’Reagen, T. 1992. “(Mis)taking policy – notes on the cultural policy debate”. *Cultural Studies*, 6.3, October, pp 409-23.
- Pieterse, Nederveen. 1995. “Globalization as hybridization”, pp 45-68, in M. Featherstone, S. Lash and R. Robertson (eds.) *Global Modernities*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Ribeiro, António Pinto. 2009. *À procura da escala*. Lisboa: Livros Cotovia.
- Rifkin, J. 2000. *The Age of Access – How the Shift from Ownership to Access is Transforming Capitalism*. London: Penguin.
- Rubim, António. 2010. “Políticas culturais e novos desafios”. In *Novos Trilhos Culturais*, Maria de Lourdes Lima Santos e José Machado Pais (org.). Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais: 249-270.
- Santos, Maria de Lourdes Lima dos (coord.). 1998. *As Políticas Culturais em Portugal*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.
- Scott, A. J. 1997. “The cultural economy of cities”. In *International Journal of Urban and Regional Research*, 21 (2), pp 323 – 339.
- Seixas, João. 2013. *A Cidade na Encruzilhada – Repensar a cidade e a sua política*. Porto: Edições Afrontamento.

Silva, Augusto Santos. 1997. “Cultura: das obrigações do Estado à participação civil”. In *Sociologia, Problemas e Práticas* (23), pp 37-48.

Storey, J. 2012. *Cultural Theory and Popular Culture – An Introduction* (6th ed). London and New York: Routledge.

UNESCO. 2002. *Declaração Universal Sobre a Diversidade Cultural*.

Vargas, C. 2012. “Quem domina a cultura? Práticas políticas em Portugal”. In Carlos Vargas (org), *Cultura Política e Práticas de Culturas*. 2012. Lisboa: Fonte da Palavra

Warde, A. 2002. ‘Production, Consumption and the Cultural Economy’, in du Gay and Pryke, *Cultural Economy: Cultural Analysis and Commercial Life*. 2002. Sage.

Williams, R. 1988. *Keywords – A vocabulary of culture and society*. London: Fontana Press.

Williams, R. 1984. “State Culture and beyond”. In L. Apignanesi (ed.), *Culture and the State*. London: Institute of Contemporary Arts, pp 3-5.

Williams, R. 1981. “Marxism, structuralism and literary analysis”, in *New Left Review*, 129. Pp 51-66.

Williams, R. 1974. *Television – Technology and Cultural Form*. London: Fontana.

Zukin, Sharon. 1995. *The cultures of cities*. Oxford: Blackwell.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS (OUTROS DOCUMENTOS)

A competitividade do centro histórico de Guimarães e a plataforma das artes e da criatividade – diagnóstico, estratégia e prospectiva. 2012. Augusto Mateus & Associados, CMG.

[http://www.cm-guimaraes.pt/uploads/document/file/5075/A_Competitividade_do_Centro_Hist_rico_de_Guimar_es_e_a_Plataforma_das_Artes_e_da_Criatividade_-_Augusto_Mateus.pdf]

Candidatura ao título de Capital Europeia da Cultura. Grupo de Missão.

Capital Europeia do Desporto – Guimarães 2013, Candidata. 2012. Amadeu Portilha (coord.), CMG.

Centro Cultural Vila Flor – algumas notas. A Oficina.

Contracto Programa Oficina 2016 - Minuta. 2015. CMG e OFICINA.

[http://www.cm-guimaraes.pt/uploads/document/file/8250/14_-_Contrato_Programa_Oficina_2016_-_MINUTA.pdf]

Estudo De Viabilidade Económica-Financeira, Triénio 2016-2018 (Anexo V). 2016. In Contracto Programa Oficina 2016 - Minuta. 2015. CMG e OFICINA.

[http://www.cm-guimaraes.pt/uploads/document/file/7267/12_-_ANEXO_V.pdf]

Estudo Macroeconómico Desenvolvimento de um Cluster de Indústrias Criativas na Região Do Norte. 2008. Fundação Serralves.

[<http://www.serralves.pt/fotos/editor2/inserralves/Estudo%20Macroeconomico%20Desenvolvimento%20de%20um%20Cluster%20de%20Industrias%20Criativas%20da%20Regiao%20do%20Norte.pdf>]

Excentricidade – Dossier De Imprensa. 2015. CMG

[http://www.cm-guimaraes.pt/uploads/writer_file/document/4577/Excentricidade_-_Dossie__Imprensa.pdf]

Ex-Post Evaluation of 2012 European Capitals of Culture. Final Report for the European Commission. 2013. DG Education and Culture. ECORYS UK.

[http://ec.europa.eu/dgs/education_culture/more_info/evaluations/docs/culture/ecoc2012_en.pdf]

Gestão Cultural Do Território – De Guimarães 2012 para Guimarães 2020 (Anexo II). In Contracto Programa Oficina 2016 - Minuta. 2015. CMG e OFICINA

[http://www.cm-guimaraes.pt/uploads/document/file/7804/15_-_ANEXO_II.pdf]

Guimarães and Maribor, European Capitals Of Culture 2012. 2014. Greg Richards (ed.), Association for Tourism and Leisure Education.

Guimarães, Capital Da Cultura 2012: Satisfação e Comportamento dos Visitantes. 2014. Ana Margarida Ferreira, Cláudia Seabra, Margarida Vicente. Revista Turismo e Desenvolvimento nº 21/22, vol 5.

[<https://www.ua.pt/ReadObject.aspx?obj=34937>]

Impactos Económicos e Sociais - Capital Europeia da Cultura 2012. Relatório Executivo. 2013. Rui Vieira de Castro (coord.), Universidade do Minho.

[<http://www.gepac.gov.pt/gepac-dsepac/estudos-e-estatisticas/estudos/05-impactos-economicos-e-sociais-da-guimaraes-2012-capital-europeia-da-cultura--relatorio-executivo-universidade-do-minho-2013-pdf.aspx>]

Impactos Económicos e Sociais – Capital Europeia da Cultura 2012. Relatório Intercalar. 2012. Rui Vieira de Castro (coord.), Universidade do Minho.

[http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/21427/1/relatorio_maio_CEC_UM_INHO_v02.pdf]

O Centro da Cultura - Estudo sobre os Públicos Do CCVF. 2010. João Teixeira Lopes (coord.), Instituto de Sociologia da Faculdade de Letras da Fundação Universidade do Porto.

Plano Estratégico 2010-2012. 2009. Fundação Cidade de Guimarães.

IMPrensa CONSULTADA

Centro Cultural Vila Flor, um ano e 85 mil visitantes depois - 16/09/2006

[<http://www.publico.pt/culturaipsilon/jornal/centro-cultural-vila-flor--um-ano-e-85-mil-visitantes-depois-97929>]

Dez anos depois, Guimarães é um impasse - 04/09/2015

[<https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/dez-anos-depois-guimaraes-e-um-impasse-1706506>]

Guimarães espera por 2000 - 07/02/1999

[<http://www.publico.pt/local-porto/jornal/guimaraes-espera-por-2000-129389>]

Nova cidade cultural nasce em Guimarães - 07/07/1999

[<http://www.publico.pt/local-porto/jornal/nova-cidade-cultural-nasce-em-guimaraes-135930>]

O futuro começa agora ou não começará nunca – 06/02/2011

[<http://www.publico.pt/temas/jornal/o-futuro-comeca-agora-ou-nao-comecara-nunca-21220842>]

O poder central devia estar mais presente na cultura? Devia, mas as câmaras dão conta do recado – 10/04/2016

[<https://www.publico.pt/local/noticia/o-poder-central-devia-estar-mais-presente-na-cultura-devia-mas-as-camaras-dao-conta-do-recado-1728508>]

Política cultural, política urbana - 20/12/2013

[<https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/politica-cultural-politica-urbana-1616915>]

Teatro Jordão de Guimarães pode ser vendido para fins não culturais - 15/04/2005

[<https://www.publico.pt/local-porto/jornal/teatro-jordao-de-guimaraes-pode-ser-vendido--para-fins-nao-culturais-15838>]

Tribunal de Contas chumba concurso para a gestão de equipamentos culturais em Guimarães – 30/07/2014

[<https://www.publico.pt/local/noticia/tribunal-de-contas-chumba-concurso-para-a-gestao-de-equipamentos-culturais-em-guimaraes-1664841>]

Uma casa para conhecer Guimarães para lá do que é óbvio – 25/04/2016

[<https://www.publico.pt/local/noticia/uma-casa-para-conhecer-guimaraes-para-la-do-que-e-obvio-1729913>]

UNESCO classifica centro histórico de Guimarães como Património Mundial - 13/12/2001

[<https://www.publico.pt/sociedade/noticia/unesco-classifica-centro-historico-de-guimaraes-como-patrimonio-mundial-54198>]

OUTRAS OBRAS CONSULTADAS

Amendola, Giorgio. 1995. La evolución de las políticas culturales europeas. In *Apuntes para el diálogo cultural*. 19-31. Valência: Diputación de Valencia.

Anderson, Benedict. 2005. *Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a Origem e Expansão no Nacionalismo*. Lisboa: Edições 70.

Anheier, Helmut K., Yudhishtir Raj Isar e Stuart Cunningham (eds.). 2008. *The Cultural Economy*. Sage.

Appleton, D. 2000. *A Place at the Table? Culture and Leisure in Modern Local Government*. London: Local Government Association.

Aronowitz, Stanley. 1992. *The Politics of Identity*. London: Routledge.

Arpal, Jesús Poblador e Iñaki Domínguez Vázquez. 1997. “La localización urbana de las políticas culturales: bases para un análisis sociológico en la comunidad autónoma del País Vasco”. *Papers* 51: 13-34.

Bachelard, Gaston. 1969. *The poetics of space*. Tradução de M. Jolas. Boston: Beacon Press.

Barbalho, Alexandre et al. 2011. *Cultura e Desenvolvimento*. Salvador: Edufba.

Barbalho, Alexandre et al. 2013. *Federalismo e políticas culturais no Brasil*. Salvador: Edufba.

Barreira, Irllys. 2013. *A cidade como Narrativa*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

Barrett, Michele. 1992. *The politics of truth: from Marx to Foucault*. Cambridge: Polity.

Barthes, Roland. 1957/1972. *Mythologies: a selection*. Tradução de A. Lavers. London: Jonathan Cape.

Berrio, Jordi. 1991. *La política cultural europea: una proposta des de Catalunya*. Barcelona: Fundació Jaume Bofill.

Bianchini, Franco. 2002. "Urban cultural planning and the city". Conferência no INDEG/ISCTE no âmbito da pós-graduação em Gestão Cultural das Cidades, ISCTE, 8 de Março.

Bianchini, Franco e M. Parkinson (eds). 1993. *Cultural Policy and Urban Regeneration*. Manchester: Manchester University Press.

Bianchini, Franco. 1993. *Urban Cultural Policy in Britain and Europe: Towards Cultural Planning*. Institute for Cultural Policy Studies, Faculty of Humanities, Griffith University.

Bianchini, Franco. 1999. "Cultural Planning for urban sustainability". In *City and Culture: Cultural Processes and Urban Sustainability*, ed. de Louse Nystrom e Colin Fudge. Karlskrona: The Swedish Urban Environment Council.

Bird, Jon et al (eds). *Mapping the futures – local cultures, global change*. London: Routledge.

Bonet, Lluís e Emmanuel Négrier. 2007. *La politique culturelle en Espagne*. Paris: Éditions Karthala.

Bourdieu, Pierre. 1989. *O Poder Simbólico*. Lisboa: Difel.

Castells, Manuel e Borja Jordi. 1996. "As cidades como atores políticos". *Novos Estudos* 45. São Paulo: EDUSP.

CE. 1998. "Culture, the cultural industries and employment". Commission staff working paper document SEC. 98(837).

Certeau, Michel de. 1994. *Artes de Fazer: a Invenção do Cotidiano*. Rio de Janeiro: Vozes.

Chauí, Marilena et al. 1984. *Política cultural*. Porto Alegre: Mercado Aberto.

Coelho, E. 1999. "La politique culturelle portugaise depuis la révolution démocratique". *Pôle Sud* 10: 45-57.

Colbert, François. 2005. *Marketing culture and the arts*. Montreal: HEC.

Costa, António. 1997. *Políticas Culturais: conceitos e perspectivas*. OBS 2, Outubro: 10-14.

Costa, Pedro. 2000. *Centros e margens: produção e práticas culturais na área metropolitana de Lisboa*. *Análise Social*, XXXIV, 154: 957-983.

Costa, Pedro. 2007. *A cultura em Lisboa: competitividade e desenvolvimento territorial*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

Council of Europe: ERICARTS. 1999. *Cultural Policies in Europe: a Compendium of Basic Facts and Trends*. Council of Europe. ERICARTS.

Crane, D. 1992. *The Production of Culture: media and the urban arts*. Newbury Park (CA): Sage.

Derrida, Jacques. 1982. "The ends of man". In *Margins of philosophy*, tradução de A. Bass. 109-36. Chicago: University of Chicago Press.

Donald, James. 1992. "Metropolis: The City as text". In *Social and Cultural Forms of Modernity*, Robert Bocock e Kenneth Thompson (eds). The Open University.

Dubois, Vincent. 1999. *La Politique culturelle: génese d'une catégorie d'intervention publique*. Paris: Belin.

Dubois, Vincent e Emmanuel Négrier. 1999. "Les Politiques culturelles en Europe du Sud". *Pôle Sud* 10.

Eagleton, Terry. 1991. *Ideology: an introduction*. London: Verso.

Elias, Norbert. 1994. *O Processo Civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

Fairclough, Norman. 1989. *Language and power*. Harlow, England: Longman.

Fairclough, Norman. 1992. *Discourse and social change*. Cambridge: Polity.

Featherstone, Mike. 1993. "Global and local cultures". In *Mapping the futures – local cultures, global change*, Jon Bird et al (eds). London: Routledge.

Ferreira, Claudino. 2001. "Intermediação cultural, grandes eventos e difusão das culturas urbanas: notas para um programa de investigação". Comunicação apresentada

ao encontro temático intercongressos «Cidade e culturas: novas políticas/novas urbanidades», Associação Portuguesa de Sociologia, Porto, FLUP, 27 e 28 de Setembro.

Ferreira, Claudino Cristovão. 2005. A Expo98 e os Imaginários do Portugal Contemporâneo, Cultura, Celebração e Política de Representação. Tese de doutoramento, Coimbra, Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra.

Fleming, Tom. 1999. Case Studies for the Creative Industries - ICISS Project. [<http://www.mmu.ac.uk/h-ss/sis/iciss>]

Fleming, Tom. 1999a. ICISS Report - Local Cultural Industries Support Services in the UK: Towards a Model of Best Practice. Manchester: Manchester Institute for Popular Culture.

Florida, Richard. 2012. The Rise of the Creative Class - Revisited: 10th Anniversary Edition--Revised and Expanded. Basic Books.

Font, J (ed). 2000. Cultura y poder local. Reflexiones y propuestas desde la Mesa de Concejales de Cultura de los municipios de la provincia de Barcelona. Barcelone: Milenio.

Fortuna, Carlos e Augusto Santos Silva. 2001. “A cidade do lado da cultura: espacialidades sociais e modalidades de intermediação cultural”. In A globalização e as ciências sociais, Boaventura de Sousa Santos: 409-462. S. Paulo: Cortez.

Fortuna, Carlos. 1997. As cidades e as identidades: narrativas, patrimónios e memórias. Revista Brasileira de Ciências Sociais 12, nº33: 126-141.

Fortuna, Carlos. 1997. Cidade, Cultura e Globalização - Ensaios de Sociologia. Oeiras: Celta.

Foucault, Michel. 1980. Power/language. New York: Pantheon Books.

Freitag, Bárbara. 1998. “Urbanização no Portugal de hoje: o caso de Lisboa”. Revista Sociedade e Estado, vol. XIII, nº1.

Gomes, Rui Telmo. 2001. “Públicos do Porto 2001: entre a selectividade e a heterogeneidade”. OBS 10, Dezembro: 46-56.

- Hall, Stuart. 1991. "The local and global: globalization and ethnicity". In *Culture, globalization and the world-system*, A. King (ed.). 19-40. London: Macmillan.
- Hartley, John. 2004. *Comunicação, Estudos Culturais e Media: conceitos-chave*. Quimera.
- Hewison, Robert e John Holden. 2011. *The cultural leadership handbook: how to run a creative organization*. Gower.
- Hobsbawm, Eric e Terence Ranger. 2002. *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Jordan, Glenn e C. Weedon. 1995. *Cultural politics: class, gender, race and the postmodern world*. Oxford: Basil Blackwell.
- Lampel, J., Shamsie, J. and Lant, T. K. (eds). 2006. *The Business of Culture: Strategic Perspectives on Entertainment and Media*. Lawrence Erlbaum.
- Lane, Jan-Erik e Uwe Wagschal. 2011. *Culture and Politics*. Milton Park: Routledge.
- Larrain, Jorge. 1994. *Ideology and cultural identity: modernity and the Third World presence*. Cambridge: Polity.
- Lefebvre, Henri. 1991. *The production of space*. Oxford: Basil Blackwell.
- Lefebvre, Henri. 2012. *O Direito à Cidade*. Lisboa: Letra Livre.
- Lewis, Justin e Toby Miller. 2003. *Critical Cultural Policy Studies: A Reader*. Blackwell.
- Lopes, João Teixeira. 2000. *A Cidade e a Cultura: Um Estudo sobre Práticas Culturais Urbanas*. Porto: Afrontamento.
- López de Aguieta, Trea. 2000. *Cultura y ciudad. Manual de política cultural municipal*. Gijón: TREA.
- McGuigan, Jim. 1992. *Cultural populism*. London: Routledge.
- McGuigan, Jim. 1996. *Culture and the Public Sphere*. London: Routledge.

- McKinlay, Alan e Chris Smith. 2009. *Creative Labour: Working in the Creative Industries*. Palgrave McMillan.
- Melo, Alexandre. 1997. “Política cultural: acção ou omissão”. OBS 2, Outubro: 8-10.
- Miles, Malcolm. 2007. *Cities and Cultures*. Oxford: Routledge
- Mumford, Lewis. 2001. *A Cidade na História: suas Origens, Transformações e Perspectivas*. Martins Fontes.
- MIPC. 2000. *Cultural Industries and the City: Innovation, Creativity, and Competitiveness - Initial Project Findings/ Project Outline*. MPIC.
- O'Brien, David. 2013. *Cultural Policy: Management, Value and Modernity in the Creative Industries*. Routledge.
- Pais, José Machado (coord). 1994. *Práticas Culturais dos Lisboaetas*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais.
- Pinto, José Madureira. 1995. “Intervenção cultural em espaços públicos”. In Maria de Lourdes Lima dos Santos (coord.), *Cultura & Economia*. Actas do Colóquio realizado em Lisboa, 9-11 de Novembro de 1994. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa: 191-207.
- Pinto, José Madureira. 1995. “Uma reflexão sobre políticas culturais”. In *Dinâmicas Culturais, Cidadania e Desenvolvimento Local*, AAVV, Lisboa, Associação Portuguesa de Sociologia: 767-792.
- Pinto, José Madureira. 1997. “Democratização e desenvolvimento cultural sustentado: o papel do Estado”. OBS 1: 4-7.
- Pires, Maria Laura Bettencourt. 2006. *Teorias da Cultura*. Universidade Católica Editora.
- Reeves, M. 2002. *Measuring the Economic and Social Impact of the Arts*. London: Arts Council of England.
- Rhodes, Roderick. 1997. *Understanding Governance*. Buckingham: Open University Press.

Ribeiro, António Pinto. 2009. *À procura da escala. Cinco exercícios disciplinados sobre cultura contemporânea*. Cotovia.

Ribeiro, Maria Teresa. 1998. Lisboa'94 no Mapa das «Capitais Europeias da Cultura»: Eventos Culturais e Desenvolvimento Local. FLUL, dissertação de mestrado em Geografia Humana e Planeamento Regional e Local.

Rubim, António Albino Canelas. 2010. “Políticas culturais e novos desafios”. In *Novos Trilhos Culturais*, Maria de Lourdes Lima Santos e José Machado Pais (org.). Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais: 249-270.

Santos, Helena e Paula Abreu. 1999. “Culturas e cidades: espaços, dinâmicas, públicos – algumas pistas de análise”. Comunicação apresentada ao IV congresso da APDR. Braga, Julho.

Santos, Maria de Lourdes Lima dos. 2000. “Políticas culturais europeias (I)”. In OBS 8, Julho: 2-6.

Santos, Maria de Lourdes Lima dos. 2001. “Políticas culturais europeias (II)”. In OBS 9, Junho: 2-7.

Schuster, James M. 2002. “Subnational Cultural Policy. Where the Action is: Mapping State Cultural Policy in the United States”. *The International Journal of Cultural Policy*, vol. 8, nº2: 181-196.

Silva, Augusto Santos. 1995. “Políticas culturais municipais e animação do espaço urbano. Uma análise de seis cidades portuguesas”. In *Cultura e Economia*, Maria de Lourdes Lima dos Santos (coord.). Lisboa: Instituto de Ciências Sociais.

Toepler, S. e A. Zimmes. 1996. “Cultural Policies and the Welfare State: The Cases of Sweden, Germany, and the United States”. *The Journal of Arts Management, Law and Society*, vol. 26, nº3: 167-193.

Toepler, S. e A. Zimmes. 1997. “The State and the Non-Profit Sector in the Provision of Arts and Culture: The Cases of Germany and the United States”. *Cultural Policies*, vol. 3, nº2: 289-304.

Williams, Raymond. 1958. *Culture and society, 1780-1950*. London: Penguin Books.

Williams, Raymond. 1988. *Keywords*. London: Fontana.

Williams, Raymond. 1989. *The politics of modernism*. London: Verso.

Zallo, Ramón. 2001. “Políticas culturales territoriales: una experiencia rica, pero insuficiente”. In *Comunicación y cultura en la era digital. Industrias, mercados y diversidad en España*, Fabián E. Bustamante (ed.). Barcelona: Gedisa.

Zizek, Slavoj. 1989. *The sublime object of ideology*. London: Verso.

ANEXO 1

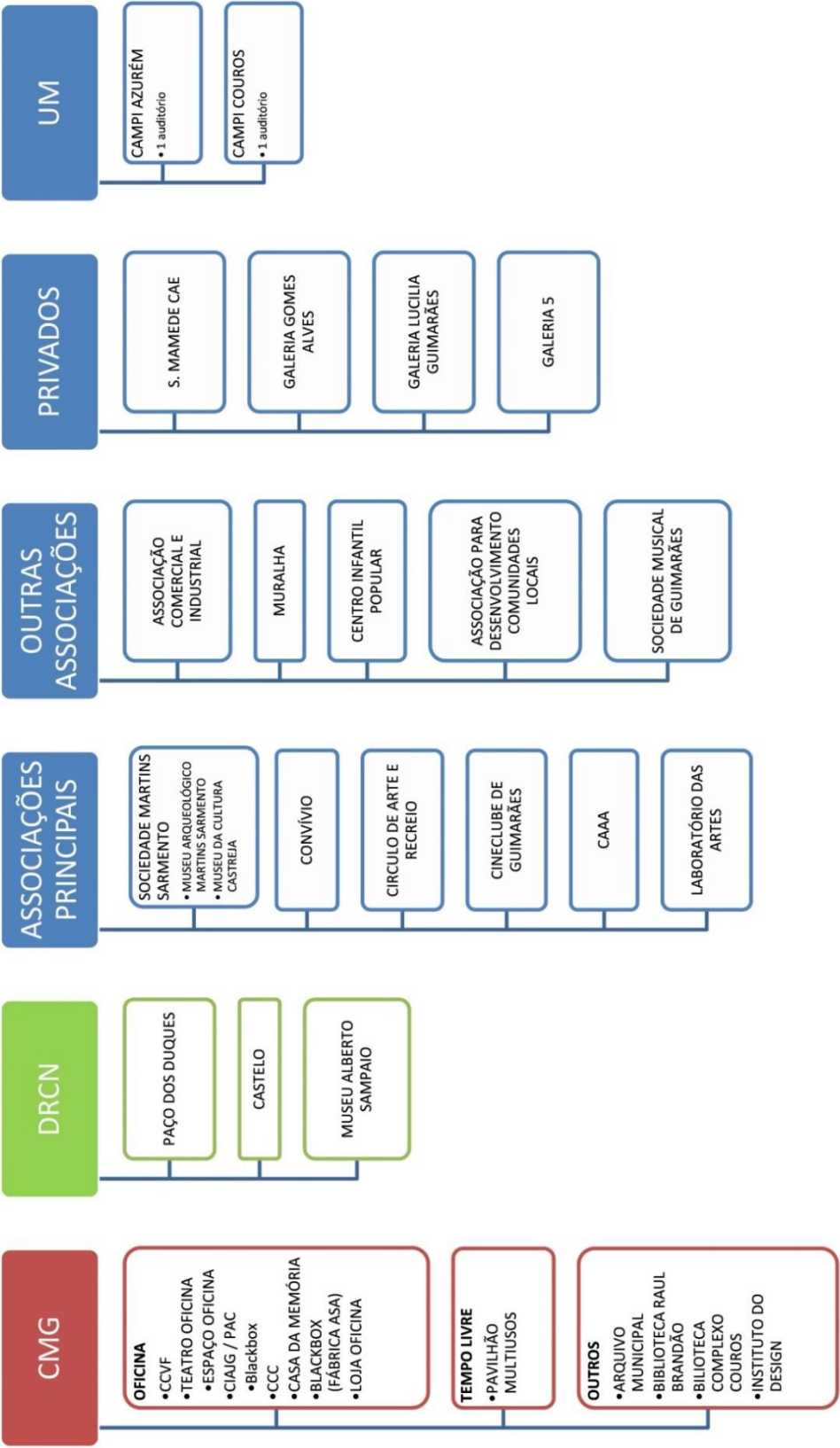
Figura 1 - Resultados eleitorais das eleições para a câmara municipal de Guimarães (1985-2013)

Elaborado por Tiago Mendes / Fonte: Comissão Nacional de Eleições

| 1985 | 1989 | 1993 | 1997 | 2001 | 2005 | 2009 | 2013 |
|-----------------------------------|----------------|--------------|--------------|--------------|--------------|--------------|--------------|
| PPD/PSD (32,77%) | PS (47,27%) | PS 52,47% | PS 49,75% | PS 50,14% | PS 49,42% | PS 53,55% | PS 47,61% |

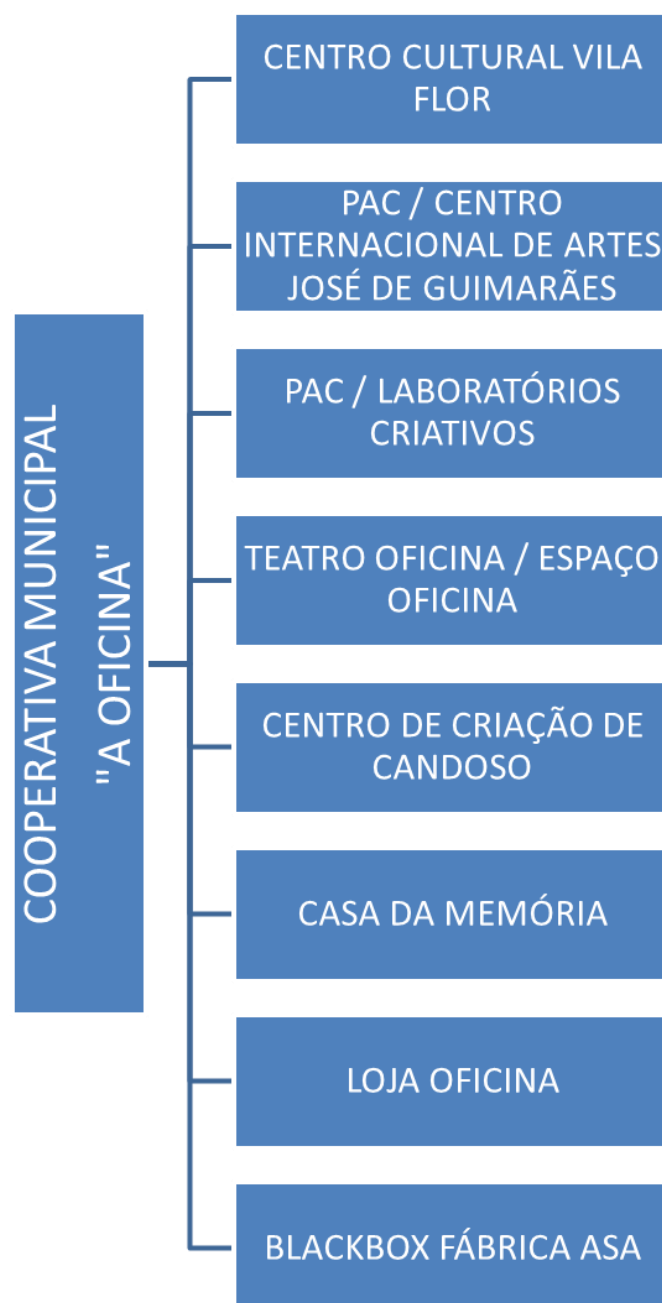
ANEXO 2

Figura 2: Principais equipamentos culturais da cidade de Guimarães
Elaborado por Tiago Mendes



ANEXO 3

Figura 3: Equipamentos geridos pela cooperativa municipal A Oficina
Elaborado por Tiago Mendes



ANEXO 4 – TABELA DAS ENTREVISTAS REALIZADAS

Figura 4: Lista das entrevistas realizadas no decorrer da investigação (nome, entidade, cargo, data da entrevista)

Elaborado por Tiago Mendes

| Nome | Entidade | Cargo | Data: |
|-------------------------|-----------|---|------------|
| Isabel Fernandes | MC / DRCN | Directora do Museu Alberto Sampaio / Paço dos Duques / Castelo de Guimarães | 09/03/2016 |
| José Bastos | CMG | Vereador com o pelouro da cultura | 10/03/2016 |
| José Nobre | CMG | Director do departamento de acção social e cultural | 10/03/2016 |
| Marcos Barbosa | TO | Director artístico | 08/03/2016 |
| Nuno Faria | CIAJG | Director artístico | 09/03/2016 |
| Ricardo Areias | CAAA | Director | 08/03/2016 |
| Rui Torrinha | CCVF | Programador artístico | 10/03/2016 |

ANEXO 5 - NOTAS BIOGRÁFICAS DOS ENTREVISTADOS

ISABEL FERNANDES

Isabel Maria Fernandes. Natural do Porto. Licenciou-se em História, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto (1981). Possui o Curso de Conservador de Museu (Lisboa, 1983). Doutorou-se em Idade Contemporânea no Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho (2013).

Foi Conservadora do Museu de Olaria entre 1983 e 1995; directora do Museu de Alberto Sampaio, entre 1999 e 2010; técnica-superior no Museu de Alberto Sampaio / Paço dos Duques, entre 2012 e 2014. Actualmente é Directora do Museu de Alberto Sampaio, Paço dos Duques de Bragança e Castelo de Guimarães.

Tem-se dedicado ao estudo da cerâmica portuguesa, procurando também dar o seu contributo para a reflexão sobre temáticas relacionadas com a gastronomia histórica, os Museus e o estudo e inventariação do património móvel. Tem escrito principalmente sobre cerâmica portuguesa, mas também sobre gastronomia histórica e algumas temáticas relacionadas com a museologia.

JOSÉ NOBRE

Domingos José Ferreira Nobre. Nasceu a 12 de Setembro de 1967. A sua formação académica inclui o Diplôme Supérieur de Langues et Etudes Françaises, pela Alliance Française ; e a Licenciatura em Relações Internacionais (ramo de Relações Políticas e Culturais), pela Universidade do Minho.

A actividade profissional desenvolvida na Câmara Municipal de Guimarães, desde 2014/01/06, passa pelas funções de Director do Departamento de Cultura, Turismo e Juventude. De 2013 a 2014, foi Director do Departamento de Cultura, Educação, Bibliotecas e Arquivo. De 2011 a 2012, foi Director do Departamento de Juventude, Educação e Cultura. De 2006 a 2010, foi Director do Departamento de Acção Social e Cultural. De 1995 a 2006, foi Chefe da Divisão de Cultura e Desporto. Este seu percurso na CMG é iniciado em Setembro de 1990, ao ser admitido na Câmara Municipal de Guimarães como técnico superior de Relações Internacionais.

A convite do Observatório das Actividades Culturais, integrou o Comité de Especialistas (Steering Committee) do estudo “Contribuições para a formulação de políticas públicas no horizonte 2013 relativas ao tema Cultura, Identidades e Património”, encomendado pelo

Observatório do III Quadro Comunitário de Apoio. Desde 2005, designado para diversos cargos de Direcção da Cooperativa Turipenha, em representação da Câmara Municipal de Guimarães, ocupando presentemente o cargo de Tesoureiro. Desde 2012, designado, em representação da Câmara Municipal de Guimarães, 2º Secretário da Mesa da Assembleia Geral do IDEGUI – Instituto de Design de Guimarães.

JOSÉ BASTOS

Gestor Cultural. A exercer as funções de Vereador na Câmara Municipal de Guimarães

Licenciado em Estudos Artísticos e Culturais pela Universidade Católica Portuguesa. Vereador na Câmara Municipal de Guimarães com os pelouros da Cultura, Turismo, Centro Histórico e Juventude. Presidente da Direcção da Turipenha, Cooperativa de Interesse Público (a Turipenha tem a responsabilidade de gerir o Teleférico de Guimarães e o Parque de Campismo da Penha). Vice-Presidente da Associação Portuguesa de Municípios com Centro Histórico, em representação da Câmara Municipal de Guimarães. Director da Associação Norte Cultural - Orquestra do Norte, em representação da Câmara Municipal de Guimarães.

Foi Presidente da Direcção de “A Oficina”- Centro de Artes e Mesteres Tradicionais de Guimarães, CIPRL, desde Outubro de 2013 até agosto de 2014 (a Oficina tem a responsabilidade de gerir e programar o Centro Cultural Vila Flor e a Plataforma das Artes e da Criatividade). Foi Director Executivo da Oficina desde Maio de 2002 até Outubro de 2013. Foi Director de Programação de “A Oficina” até Outubro de 2013 (Centro Cultural Vila Flor, Plataforma das Artes e da Criatividade e Centro de Criação de Candoso). Integrou o Painel Consultivo da Plataforma Portuguesa de Artes Performativas. Foi Programador do Espaço Público de Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura. Foi membro da Direcção da ADDICT, em representação da Oficina.

Esteve envolvido na fundação da Associação Portuguesa de Programadores Culturais, tendo exercido funções directivas na Direcção da Associação e na Mesa da Assembleia Geral, que presidiu. Foi membro do Gabinete Municipal do EURO 2004, com a responsabilidade da Coordenação da Animação da cidade. Foi membro da Comissão Organizadora Local do Campeonato do Mundo de Andebol 2003. Trabalhou no Pelouro da Cultura da Câmara Municipal de Guimarães de 1988 a 2002 onde teve responsabilidades de coordenação dos Serviços Culturais, assumindo também a responsabilidade de coordenação de programação e produção. Foi dirigente associativo, entre outras, na Convívio - Associação Cultural e no Gabinete de Imprensa de Guimarães.

MARCOS BARBOSA

Nasceu em Lisboa, a 5 de Novembro de 1973. É director artístico do Teatro Oficina em Guimarães, desde 2008. Foi programador das Artes Performativas da Capital Europeia da Cultura, Guimarães 2012. Foi fundador da companhia .lilástico em 2000, onde desenvolveu até 2005 um trabalho dedicado às novas dramaturgias, numa estrutura tripartida com Sara Amado e Jacinto Lucas Pires.

Encenou desde 1999 diversos espectáculos de teatro, que estiveram em diferentes festivais internacionais, desde o Edinburgh Fringe Festival, até ao Festival de Teatro de Nuevo Leon, no México. Destacam-se as seguintes encenações: Variações Sobre os Patos, de David Mamet; Pervertimentos, de José Sanchis Sinisterra, Oximoro, de Marcos Barbosa, Un Hombre Sin Adjectivos, de Mário Cantú Toscano, Escrever, Falar; No Fundo No Fundo; Os Dias de Hoje; Coimbra B; Coração Transparente; Silenciador; de Jacinto Lucas Pires, Tragédia, Uma Tragédia de Will Eno, Delimvois, de Ruben Ruibal, Pigmalião, de Pedro Mexia, No Cover, de Luis Mário Moncada, A Febre, de Wallace Shawn; Rua Gagarin, de Gregory Burque, Amor, de André Sant'anna; Macbeth, Um Acto de Comunhão, de Lautaro Vilo, Rei Lear, de William Shakespeare, Título e Escritura, de Will Eno, Sermões de Marcos Barbosa e Círculo de Transformação em Espelho, de Annie Baker. Foi premiado no Festival Internacional de Teatro de Nuevo León , na Mostra Estatal de Teatro de Monterrey, e foi este ano premiado pela Associação de Críticos de Teatro de Portugal, pela encenação do Rei Lear.

Encenou também as óperas *Così fan Tutti*, de Mozart, com espectáculos no Teatro de Vila Real, no Teatro Rivoli, no Porto, no Teatro de Bragança, na Casa das Artes de Famalicão, no Teatro Aveirense, e no Centro Cultural Vila Flor, *Ópera dos Três Vinténs*, de Kurt Weill, com espectáculos na Casa das Artes de Famalicão, no Teatro Aveirense, e no Centro Cultural Vila Flor, *Amor de Perdição*, de João Arroyo, com espectáculos na Casa das Artes de Famalicão, no Teatro de Vila real, e no Centro Cultural Vila Flor, *Don Giovanni*, de Mozart, com espectáculos na Casa das Artes de Vila Nova de Famalicão, no Teatro de Vila Real, no Centro Cultural Vila Flor, e no Coliseu do Porto e *Mumadona*, de Carlos Azevedo, em Guimarães, apresentado no Centro Cultural Vila Flor. No cinema destaca-se a realização da curta-metragem *A Mesa Ferida*, que foi apresentada nos festivais de cinema de Roma e de São Paulo, e foi actor nos filmes *O Barão*, de Edgar Pêra e *Estrada de Palha* de Rodrigo Areias. Realizou também a muito curta-metragem *Têxteis-Lar*.

Foi professor convidado do curso de Teatro da Universidade do Minho, na cadeira de laboratório, nos dois últimos semestres. Leccionou durante dois semestres na Universidade Autónoma de Nuevo León no México, em 2003 e 2004. Leccionou na Universidade Iberoamericana o curso livre de Dramaturgia, na Cidade do México, em 2006. Leccionou as

cadeiras de encenação e interpretação, no Instituto Andrés Soler, na Cidade do México, em 2006. Traduz regularmente autores teatrais castelhanos e anglo-saxónicos, para português. Domina com bastante fluidez as línguas inglesa, francesa, castelhana e italiana.

NUNO FARIA

É, desde 2013, director artístico do Centro Internacional das Artes José de Guimarães.

Entre 1997-2003 e 2003-2009, trabalhou no Instituto de Arte Contemporânea e na Fundação Calouste Gulbenkian, respectivamente. Viveu e trabalhou no Algarve entre 2007 e 2012 onde, entre outros projectos, fundou (em Loulé no ano de 2009) o projecto *Mobilehome* - escola de arte nómada, experimental e independente.

É professor da ESAD - Escola de Artes e Design das Caldas da Rainha.

RICARDO AREIAS

Nasceu no Porto, Portugal, em 1976. Doutorando em Arte e Design na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto como bolseiro da FCT - Fundação Ciência e Tecnologia. Em 2006 obtém o grau de Master of Science in Advanced Architectural Design na Columbia University, GSAPP (Graduate school of architecture, Planning and Preservation), Nova Iorque, enquanto bolseiro da FLAD/Gulbenkian. Em 2004 obtém a Licenciatura em Arquitectura na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Portugal.

Desde 2010 é director do CAAA - Centro para os Assuntos da Arte e Arquitectura, inserido na Guimarães Capital Europeia da Cultura 2012.

Desde 2014 cria e integra o estúdio de arquitectura StudioCAN com Miguel Borges da Costa e Maria Luís Neiva fundindo a experiência em projectos na área da Habitação Unifamiliar, Habitação em banda, Urbanismo, Equipamentos Hoteleiros, Unidades de Saúde, Equipamentos Culturais, entre outros. Entre 2012 e 2015 cria e integra o estúdio de arquitectura De Bastos Areias & Borges da Costa, sociedade de arquitectura e engenharia. Entre 2005 e 2014 cria e integra o estúdio de arquitectura NAAA com a arquitecta Maria Luis Neiva. Entre 2007 e 2008 é arquitecto sénior no gabinete MORRIS SATO STUDIO em Nova Iorque, dirigindo diversos projectos, entre eles a montagem e acompanhamento da instalação “lightshowers” na 5ª Bienal de Arte digital de Seoul. Em 2006 é arquitecto sénior e director de projecto no gabinete SV KODER ARCHITECTS. Desde 2003 incorpora o gabinete em parceria com o arquitecto Miguel

Borges da Costa em Guimarães. Entre 2001 e 2003 é arquitecto estagiário no gabinete do Prof. Doutor Arquitecto Francisco Barata Fernandes, no Porto, colaborando em projectos de Urbanismo e Equipamentos Culturais em Portugal.

Actualmente é, desde 2011, membro colaborador do Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, e membro colaborador do i2ADS - Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade, da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

RUI TORRINHA

Desde 2010 é programador artístico na cooperativa municipal A Oficina, englobando o Centro Cultural Vila Flor, a Plataforma das Artes e da Criatividade, a Fábrica ASA e o Centro de Criação de Candoso. Desempenha ainda funções de programador musical, programador assistente de artes performativas, coordenador do projecto europeu *Circus Next*, e director artístico do festival *Westway Lab*.

Realizou a sua formação académica no Instituto Superior de Engenharia do Porto. No âmbito da CEC 2012, foi responsável pelo conceito e programa do projecto musical POLIFONIAS. Foi co-programador do Optimus Primavera Club em 2012. Em 2002 fundou a editora musical Groovement / Cooltronica, à qual se manteve ligado até 2013. Entre 2005 e 2009 foi director da Rádio Universitária do Minho.

ANEXO 6 – ENTREVISTA A ISABEL FERNANDES

Em traços gerais, pedia para contar a história da sua gestão desde que chegou há tanto tempo ao Museu Alberto Sampaio?

Eu estou [na direcção do Museu de Alberto Sampaio] desde 28 de Junho de 1999. Em 1999 tive muito medo ao assumir este cargo. Eu fiz o meu curso de História no Porto, depois o de bibliotecária em Coimbra, o qual não terminei porque entrei no de Conservadora de Museus, em Lisboa, em 1981. Quando o terminei, em 1983, fui para o Museu de Olaria, da Câmara Municipal de Barcelos. A minha área de investigação e de doutoramento é na área da cerâmica. Estive no Museu de Olaria entre 1983 e 1995, depois fui fazer o doutoramento. O meu marido é professor na Universidade do Minho, em Guimarães, e tentou cativar-me a vir para cá morar (na altura morávamos em Barcelos). Em 1999 concorri para a direcção do MAS, e entrei. Não sou formada em História de Arte, e por isso *assustou-me* imenso ver estes santos todos. Agora *trato-os* por tu. Mas foi um trabalho apaixonante, estive aqui 12 anos. Era na altura directora do Instituto Português de Museus a Prof.^a Raquel Henriques da Silva. Tive dúvidas se iria entrar, mas entrei. E, quando entro nas coisas, entro de cabeça. Portanto deixei o doutoramento para trás e assumi a direcção do Museu.

Em final de 2010, aquando da CEC, deixei a direcção do museu por motivos de saúde. Na altura deu uma certa polémica, porque tentaram associar a minha saída a uma ruptura com a gestão da CEC, à época coordenada pela Dr.^a Cristina Azevedo. Não teve absolutamente nada a ver com ela. Foram, de facto, motivos de saúde. Tinha uma série de projectos para a CEC, mas tive muito medo de os assumir por causa da minha saúde; e pedi uma licença para terminar o doutoramento. Entre 2010 e 2012, no fervilhar da CEC, eu fui espectadora. Em 2012, entrei de novo para o museu como técnica. Quando em 2014 abriram concurso para a direcção do Museu de Alberto Sampaio, Paço dos Duques de Bragança e Castelo de Guimarães decidi concorrer de novo. Foi este o meu percurso.

Quando cheguei, em 1999, ainda antes de Guimarães ser Património Cultural da Humanidade, o Museu recebia anualmente 14.500 visitantes. Em 2010, quando saí do museu, foram 45.000 os visitantes anuais. Portanto, houve aqui um trabalho lento de cativação de públicos. A directora que esteve aqui antes de mim (que muito admiro e por quem tenho uma enorme estima) deixou publicados dois excelentes catálogos, o de ourivesaria e o de pintura. Trouxe para o Museu a componente da investigação. Fez um bom trabalho, apesar de não ser uma pessoa com formação em museus. Quando entrei no Museu decidi mexer em várias frentes. Considero muito importante que na direcção dos Museus vão estando pessoas com visões diferentes, indo por

caminhos diferentes. É excelente que vá havendo renovação. Não gosto que as pessoas se perpetuem nos lugares. Uns directores, por exemplo, agarram mais o Serviço Educativo, outros o inventário, e o museu vai-se fazendo a partir destas diferentes *valências* dos directores.

Fomos o primeiro museu a abrir à noite em Portugal. Agora é moda (e ainda bem!) abrir à quinta-feira à noite, mas nós desde 2000 que abrimos o museu à noite, nos meses de Verão, de terça a domingo, entre as 10h00 e as 24h00. Isso trouxe uma visibilidade muito grande ao Museu. José Saramago, em «Viagem a Portugal», diz que o Museu de Alberto Sampaio é «*um dos mais belos museus que conhece. Outros terão riqueza maior, espécies mais famosas, ornamentos de linhagem superior: o Museu de Alberto Sampaio tem um equilíbrio perfeito entre o que guarda e o envolvimento espacial e arquitectónico.*» Isso traz-nos cá muitos estrangeiros. Costumo dizer que Saramago esteve cá no Verão, se fosse no inverno... Ver um museu à noite é uma coisa fabulosa. Comecei a abri-lo à noite muito antes da Noite dos Museus, e foi um sucesso. Ainda com a Prof.^a Raquel Henriques da Silva. A Prof.^a Raquel dizia-me para eu não cobrar a entrada, e eu disse-lhe: ‘- Não, vou pôr as pessoas a pagar’. 1,5€. E as pessoas pagaram. Começámos por abrir o Museu à noite apenas com visita ao claustro, no qual se passou a expor arte contemporânea. Acho muito importante que estes espaços centenários façam um contraponto entre o que é a arte contemporânea e as colecções do Museu. Com o tempo passámos a abrir todo o museu à noite, a que juntámos a abertura da loja. A finalidade da abertura desta foi realizar dinheiro com as vendas, de modo a contribuir também para pagar a abertura do museu à noite. Foram uma série de conquistas. Uma experiência interessante, com a equipa muito empolgada.

Como sou da área de museus dou uma grande importância ao inventário das colecções. Mas também considero relevante a ligação com a comunidade e a divulgação do que se vai fazendo dentro de portas. Fazia em média dois comunicados de imprensa por mês, 25/30 por ano. Porque, como diz o velho ditado: «*não basta sê-lo, é preciso parecê-lo*». Nos museus podemos fazer um trabalho muito bom, mas, se não nos importarmos com a divulgação do que vamos fazendo dentro de portas, perdemos a ligação com a comunidade. E os museus são a imagem das comunidades em que se encontram. O Museu de Alberto Sampaio está recheado com peças feitas para esta comunidade, usadas aqui ao longo dos séculos. A ligação à comunidade é essencial, e julgo que conseguimos estabelecer uma boa ligação. É claro que há pessoas da comunidade que ainda não entraram no Museu. De facto, quando às vezes realizámos actividades gratuitas, de porta aberta, há pessoas que moram aqui perto e que nos dizem que nunca cá tinham entrado. Os museus assustam... Os que já conhecem o Museu de Alberto Sampaio, que vêm cá desde miúdos, é uma coisa. Mas, para quem nunca cá entrou, a fachada (que tem ar de repartição pública e um degrau para subir) assusta. Parece que não, mas são barreiras mentais que não convidam a entrar e, por outro lado, as pessoas não sabem o que as

espera no interior. A arte contemporânea tem essa vantagem: cada um vai para lá e interpreta como quer, não é obrigada a conhecer o que vai ver.

Por outro lado está mais fora do sistema simbólico das pessoas...

Sim, mas também não exige o que exige um museu de arte antiga na interpretação do que se vê. Nós assustámos, pois as pessoas têm de trazer um arcaboço teórico para interpretar o que vêm. Ou pelo menos pressupõe-se que têm de ter...

Podia dar mais alguns exemplos dessa relação com a comunidade? Por exemplo, os comunicados de imprensa, como eram divulgados?

Nos jornais. Nós que estamos fora dos grandes centros urbanos, temos a ideia de o que é bom é mandar para os órgãos de comunicação nacionais, sejam jornais, rádio ou televisão. Nunca fiz distinção. Costumo seguir aquele velho ditado que diz: «Água mole em pedra dura, tanto dá até que fura». Há uns anos abri um cofre relicário e a notícia foi divulgada na RTP, depois na SIC. No entanto, quem pela primeira vez agarrou na notícia foram os jornais locais. Depois, os grandes órgãos de comunicação social, que vão estando atentos aos que os locais publicam, é que decidiram que a notícia era interessante e a divulgaram. Várias vezes verifiquei que os órgãos de comunicação social nacionais (para quem eu mandava sistematicamente as notícias ao mesmo tempo que mandava para os jornais locais) só trabalhavam a notícia depois de a terem visto publicada nos jornais locais. Digo sempre: o importante é mandar regularmente as notícias para todos, nunca se sabe quem é que de repente as decide aproveitar. A ligação de um museu à comunidade passa por aí, pela preocupação permanente de dar a conhecer o que se vai fazendo, mas, também, por termos sempre a porta aberta para quem nos procura.

As pessoas de Guimarães sentem o Museu Alberto Sampaio como seu?

Os vimaranenses sentem o património como seu. Estava a contar uma história ao seu orientador, a qual conto sempre. Guimarães conseguiu ser Património Cultural da Humanidade (2001) e depois Capital Europeia da Cultura (2012), mas é importante ter consciência que estes feitos não nasceram do nada. Foi uma construção de vários anos. Conto sempre a história do D. Afonso V. Precisava de dinheiro para a guerra e escreveu para as igrejas a pedir as peças de prata para cunhar a moeda de que precisava. Os vimaranenses dão ao rei a quantia que ele pretendia, mas não cederam as pratas. Se ainda hoje os vimaranenses podem fruir as peças de ourivesaria dessa época, deve-se aos vimaranenses de antanho que sempre souberam cuidar do seu património de forma diferente dos outros. Eu sou do Porto, estudei em Coimbra e em Lisboa. Vivi em Braga e em Barcelos. Sou uma mulher do Norte. Mas o sítio com o qual mais me identifico é Guimarães. Tenho muitos amigos nos locais por onde andei, mas esta cidade é especial. Há um

ditado vimaranense que diz que «Guimarães é má mãe e boa madrasta». Ou seja, trata muito bem os que vêm de fora. Eu acho que não é má mãe, mas que é boa madrasta, isso é!

Posso contar-lhe uma história que ajuda a perceber como os vimaranenses encaram o que consideram seu. O castelo de Guimarães tinha um cedro num dos torreões. As raízes deste entranharam-se na muralha e estavam a causar a sua degradação. Há uns anos atrás a directora mandou cortá-lo. Foi uma *revolução* na cidade. As pessoas diziam que se estava a tirar um marco identitário do castelo, o qual já aparecia nos postais dos anos 50. Diziam que o cedro tinha de continuar, que fazia parte daquele património. A directora voltou a plantar um novo. Quando assumi a direcção do museu voltei a retirar o cedro, pois estava, tal como antes, a degradar um monumento nacional. Mas, houve o cuidado de comunicar, por exemplo, nos jornais, qual o motivo por que o fazíamos. Aproveitámos também para convidar uma escola a plantar um novo cedro, num local onde não afecta o Castelo. Ninguém se opôs. Se os vimaranenses percebem por que se faz de um determinado modo não se opõem à mudança.

Na Capital Europeia da Cultura é claro que não correu tudo bem. Não vou dizer-lhe o que correu mal, nem vai ouvir os vimaranenses a dizê-lo publicamente. Não houve discórdias entre os partidos, porque todos protegem aquilo que é seu – Guimarães. Não houve nenhum meio de comunicação a dizer que isto ou aquilo na CEC correu mal. É normal que as coisas não corram todas bem. Mas quando a Capital Europeia da Cultura decorreu no Porto houve imensas vozes discordantes dando conta de tudo o que tinha ficado por fazer. Em Guimarães tal não sucedeu. Costumo juntar duas coisas para descrever os vimaranenses – a «*fierté*» dos franceses e o orgulho enorme dos espanhóis na defesa do que é deles.

Nestes últimos anos temos assistido ao renascimento do Porto, e Braga também vai crescendo. Como é que, da sua perspectiva, se processa a comunicação entre estas cidades (em termos culturais), e na forma como se projectam. Há cooperação, rivalidade? (Por exemplo, projectos como o Quadrilátero Urbano, efectuem-se na prática ou é algo difuso?)

Não lhe sei responder a isso porque não acompanho o trabalho no quadrilátero. Em alguns projectos em que tenho estado entre cidades as coisas têm corrido bem. O Alberto Sampaio nasceu em Guimarães, estudou em Braga e viveu muitos anos em Famalicão. Temos feito algumas efemérides em que colaborámos com Famalicão e com Guimarães. Há sempre uma *sã rivalidade* – se tens *x*, eu também quero ter. À volta do Alberto Sampaio há um prémio, agora regido pela Academia da História, e entram as três câmaras que estão ligadas ao Alberto Sampaio (Braga, Famalicão, Guimarães), o Museu de Alberto Sampaio e a Sociedade Martins Sarmento. Acho que há um bom entendimento a nível cultural, sem dúvida. Guimarães tem-se conseguido manter muito bem entre estes dois pesos pesados – Porto e Braga. Terá de trabalhar muito mais, para conquistar quem vai ao Porto para que venha cá também. Mas, por exemplo, o

Paço dos Duques, tem 301000 visitantes, (enquanto o Museu de Alberto Sampaio tem 75000), dos quais quase metade são estrangeiros. Muitos dos visitantes do Paço dos Duques vêm a Portugal em cruzeiros (quer de Lisboa quer do Porto). E vão também a Braga. Vêm a Guimarães (não ao Centro Histórico – aí tem de haver um maior empenhamento...), mas vêm com o tempo muito contado. Estacionam no Paço dos Duques durante meia hora e seguem depois da visita para Braga. Mas efectivamente vêm: e, enquanto no MAS cerca de 70% dos visitantes são nacionais, no Paço dos Duques quase metade são estrangeiros (49%). O Paço dos Duques é a galinha dos ovos de ouro da Direcção Regional de Cultura do Norte.

A reestruturação da Direcção Regional de Cultura do Norte fez com que o Museu Alberto Sampaio, o Paço dos Duques e o Castelo, passassem a ser geridos pelo mesmo director. Isso torna o trabalho mais difícil?

É difícil, é muito difícil... E eu ainda tenho a vantagem de ter estado 12 anos aqui no Museu de Alberto Sampaio. Quando o Castelo de Guimarães abrir ao público terá tantos visitantes como o Paço dos Duques. Não estamos a falar de meros museus da província (sem desprimor para estes!). O Paço dos Duques e o Castelo têm 4 vezes mais visitantes que o Museu Nacional Soares dos Reis, só para dar um exemplo. Estamos a falar de gestão de lugares muito diferentes, com equipas muito reduzidas. Não é que o trabalho não seja possível de fazer, mas, uma coisa é eu passar 8 ou 9 horas aqui no Museu, outra é passar 8h ou 9 horas dividida por três espaços. É impossível. É só fazer as contas como diria o Eng.º Guterres. Não é a mesma coisa. No Paço dos Duques estou a fazer um bocado o que fiz no Alberto Sampaio. Este é um projeto que me apaixona imenso. Há muito trabalho para realizar e uma equipa fabulosa (pequeníssima). Mas, a verdade é que gosto imenso do que faço: agarrar nas instituições, mexer nelas, e pô-las a funcionar segundo um determinado programa.

Existe uma visão coordenada destes equipamentos dependentes da Administração Central, com a câmara municipal? Há comunicação?

Eu tenho uma dívida de mais de 100 anos para com a Câmara Municipal de Guimarães. É fabulosa, tem-no sido ao longo de todos estes anos. Entendem isto (Museu, Paço e Castelo) como sendo seu. Todos os jardins em redor do castelo e do Paço (39000 m²) já pertenceram ao IPPAR, ao IMC e hoje pertencem à Direcção Regional de Cultura do Norte. No entanto é a autarquia vimaranense quem cuida deles. Este é o modo de proceder dos vimaranenses – as coisas podem não ser deles no papel, mas são deles porque estão na sua cidade. No próximo quadro comunitário vamos candidatar uma obra no Paço dos Duques (loja e recepção) e a minha sorte é que o projecto foi feito graciosamente pelos técnicos da Câmara. Se estivesse à espera da Direcção Regional, ainda hoje estava sem projecto, pois os meus colegas são poucos para acudir

a todos os trabalhos que lhes caem em mãos. A CMG dá um apoio muito grande e compreende muito bem o que se vai fazendo; essa é a posição correta.

Relativamente à distribuição dos visitantes que vêm a Guimarães, e às tentativas de trazer o público do Paço dos Duques para esta zona do centro histórico onde está o Museu Alberto Sampaio... a estratégia do bilhete partilhado tem resultado?

Existe um bilhete conjunto entre Museu e Paço, com claros benefícios para o Museu, mas ainda não existe um bilhete conjunto entre todas as instituições culturais da cidade. Todos concordam com a sua necessidade, foram estabelecidas as percentagens a dar a cada um, e isto sempre com bom entendimento entre as partes. O bilhete partilhado é importante. Um ponto de partida. Mas tem de ser feito, antes disso, um trabalho muito grande ao nível do turismo, porque as pessoas têm de ficar mais de um dia em Guimarães. Porque ninguém vai comprar um bilhete para ver todos os espaços culturais se apenas ficar um dia na cidade. As pessoas até vêm ao Paço dos Duques, mas muitas não vão ao Centro Histórico. Se há turistas que vêm em carro próprio, ou de comboio; trazem um programa; acabam por andar a pé e por visitar a cidade com mais tempo. Mas o grosso dos turistas vêm de autocarro, despejam-nos no Paço dos Duques e seguem depois para Braga, sem terem visitado o centro histórico. Há um trabalho muito grande a fazer. É certo que já se fez muito, mas muito se pode ainda fazer. O acréscimo de turistas a uma cidade não nasce de um dia para o outro.

Na análise da evolução de visitas, há um decréscimo após a CEC, mas o ano passado volta a subir, no Museu Alberto Sampaio.

Sim. Quando voltei a assumir a direcção do Museu voltámos a procurar trabalhar com a comunidade. Desenvolvemos uma parceria com as escolas do concelho e passámos a oferecer uma série de actividades gratuitas. Tem que se olhar de forma diferente para o Paço dos Duques e para o MAS. O Paço, eu podia ficar sentada, que o número de visitantes se mantém ou sobe (porque o Porto está muito *in* e beneficiámos do aumento de visitantes ao Porto). Mas, não é o caso do MAS. O ano passado cedemos o espaço para um desfile de moda; organizámos um mercadinho biológico, duas vezes por mês (sábados), o que só nesta última actividade significa que recebemos cerca de 600 visitantes em cada mercadinho. O que perfaz cerca de 1200 pessoas por mês e, no final do ano, cerca de 13.000 visitantes. Se as actividades têm um carácter regular e são gratuitas as pessoas vão aparecendo e vão-se habituando a frequentar o espaço. Estas coisas são muito importantes. Agora também é importante saber gerir o Paço dos Duques onde a excepção é haver visitas gratuitas, ao contrário do MAS onde talvez mais de 50% dos visitantes não pagam. Os museus são tanto melhores quanto mais visitados forem, seja a pagar ou não. Um evento relacionado com uma meia maratona por Guimarães quis aproveitar uma parte do nosso espaço para colocar umas tendas onde se podiam fazer várias coisas, por exemplo, medir

a tensão arterial... isso trouxe ao museu cerca de 6000 pessoas. A gestão tem de ser feita das duas formas: actividades gratuitas e actividades a pagar. E temos de gerir os espaços de acordo com os seus públicos. No Museu organizámos uma série de actividades gratuitas, no Paço, pelo contrário a excepção são as actividades gratuitas.

O que é que o Museu Alberto Sampaio, o Paço dos Duques e o Castelo têm como desafios em cima da mesa para os próximos anos?

Precisamos de orçamentos mais amplos. A cultura está com pouquíssimo dinheiro. Não vamos conseguir fazer o Museu À Noite este ano. No ano passado foi a Associação de Amigos que pagou a exposição do Museu à noite. A Associação investiu 1500 euros na referida exposição. Mas uma Associação de Amigos não é para isso... A Associação de Amigos do Museu (bem como a do Paço) deve ser usada com outra finalidade. Por exemplo, adquirir peças para o acervo do Museu. As Associações não servem para substituir o Estado nas suas funções.

É grave a falta de pessoal. Não digo aqui no Museu, que está estabilizado, mas é grave no Paço dos Duques. O Paço está aberto todos os dias da semana, e não se fazem omeletas sem ovos. E é a galinha dos ovos de ouro da Direcção Regional, por isso tem de se aumentar o número de técnicos de vigilância.

Temos também o palacete. Ou seja um novo edifício cujo projecto iniciei e que abriu recentemente. Inicialmente era minha intenção construir um edifício aqui ao lado do Museu. Tinha um projecto fantástico, mas a CMG estava renitente em deixar construir, embora não precisássemos da sua autorização pois o edifício pertence à Administração Central. De qualquer das formas o entendimento com a Câmara sempre foi muito bom e nunca foi nossa intenção fazer o projecto do novo edifício de costas voltadas para a Câmara. Em 2007, um dos vereadores da autarquia (e que agora é o presidente do Vitória), propôs-se ceder um edifício camarário para a construção do novo espaço do Museu, de modo a que não fosse construído onde nós propúnhamos, dado que não lhes parecia correto fazer isso. Chamo a atenção que isto sucedeu em 2007, ou seja, antes da existência da CEC. É importante frisar este aspecto pois pode parecer a quem vem de fora que antes da CEC não existiam actividades culturais relevantes na cidade. Isso não é verdade. A cidade como espaço cultural existe antes e depois da CEC. De facto esta cidade sempre teve uma vida cultural muito própria, um peso associativo fortíssimo (nunca conheci cidades com associações tão fortes). Tem é havido nos últimos anos uma municipalização da cultura. É importante referir que os festivais Gil Vicente não foi a câmara quem os começou, foi o Convívio. O Guimarães Jazz, não foi a câmara que o criou, foi o Convívio. As Sessões de cinema ao ar livre, não foi a câmara que lhes deu corpo, foi o Cineclub de Guimarães. O Noc Noc tem existência própria antes de 2012, não nasceu com a

CEC. Mas, qual tem sido a inteligência da autarquia? É saber agarrar projectos locais com qualidade nacional e desenvolvê-los.

Após a CEC decresceram os públicos, naturalmente. Há um estudo de sociologia da Universidade do Minho sobre os *públicos* da CEC. Às vezes pergunto-me como se avaliam estas coisas... Houve momentos em que, de facto, a cidade se encheu de gente, por exemplo, com os espectáculos do Fura dels Baus. Às 2 da manhã o movimento era tal que parecia dia! Gente por todo o lado. Houve alturas em que durante o dia não se conseguia estacionar na cidade. Houve coisas empolgantes, a cidade mexeu, e os vimaranenses aderiram. A Capital Europeia da Cultura não foi feito só com público de fora, houve um cuidado muito grande em envolver os vimaranenses, os da cidade e os das freguesias. Foi um trabalho fantástico. Agora que o público tenha sido tanto como se diz nesse estudo, não sei. Com franqueza, não sei...

A cidade não vai poder viver economicamente apenas com as indústrias criativas, ou com a Cultura de modo abrangente. Ou aposta na Indústria, que as tem fortes (têxtil, calçado, etc), ou não vai lá... Sendo eu uma técnica da área da cultura, estou à vontade para falar deste assunto. De facto, é uma cidade com um relevante papel na área cultural, tem sido feito um trabalho fabuloso, que se deve de manter. Mas, se não existir um tecido industrial e de comércio forte, a cidade não conseguirá nunca viver apenas do Turismo ou da Cultura. Faço parte de um conselho consultivo da área económica (cerca de 70 pessoas) e é bom ouvir o que os industriais têm para dizer. A indústria está a aumentar as receitas por causas externas. Os nossos têxteis estão novamente na berra, por exemplo, com exportações fortes para o mercado americano. Não se pode ter uma visão da cidade só baseada apenas na Cultura. Não se podem pôr os ovos todos no mesmo cesto. Mas a CMG tem de continuar a apostar na Cultura, tem que continuar a haver investimento nesta área; mas não pode esquecer o tecido económico, nem a importância da indústria local, porque isso é que dá os milhões, não é a cultura. Não estou a dizer que abandone a área cultural. É como a gestão de um museu: não podemos fazer só inventário, nem fazer só exposições. No conjugado de actividades, está a virtude. E a vereação da Câmara Municipal tem essa perspectiva. Há que ter esta visão integrada de um concelho em que o peso do têxtil, do calçado, das cutelarias, é fortíssimo. Pode apoiar-se a cultura – mas a cultura dá pouca receita... Há, de facto, que saber conjugar as actividades económicas, relacionadas com a indústria e o comércio, com as áreas do turismo e da cultura.

ANEXO 7 – ENTREVISTA A JOSÉ BASTOS

Cultura e Guimarães. Este casamento que parece ter já alguma história – pelo menos duas décadas, não sei se mais. Podia contar esta história? Como começa este casamento?

Dir-lhe-ia que relativamente àquele que tem sido um trabalho de alguma continuidade, sustentado numa estratégia perfeitamente definida, tem de facto um bocadinho mais de duas décadas. Mas acho que é importante recuar ainda mais para podermos enquadrar de forma devida aquilo que tem sido o trabalho cultural de Guimarães. E acho que começa desde logo na própria fundação da Nacionalidade. Ou seja, a batalha de S. Mamede, em 1128, diria que é o início deste percurso cultural que Guimarães foi construindo. É a partir dessa data que Portugal ganha uma identidade e autonomia, e define aquilo que quer enquanto país autónomo e com capacidade para determinar o seu futuro. Ainda que metaforicamente, diria que o projecto cultural de Guimarães começa em 1128.

Depois, não podemos deixar de falar também do que Guimarães foi ao longo dos anos já em pleno século XX – a partir dos anos 50, 60, com a intensa actividade associativa que Guimarães teve e tem (uma dinâmica cultural muito forte). Basta recordar que os festivais Gil Vicente (festival de teatro) que ainda hoje se realiza em Guimarães se iniciou nos anos 50 por deliberação da CMG que chegou a ter o dia 7 de Junho (dia da primeira apresentação de uma obra de Gil Vicente) como feriado nacional, como o dia da cidade; só mais tarde é que passou a ser o 24 de Junho. Gil Vicente era uma figura de referência, sendo que até prova em contrário é vimaranense, e portanto esta história é muito relevante do ponto de vista da capacidade que teve em construir uma dinâmica cultural.

Por isso, os anos 50, 60, 70, 80, foram anos de actividade intensa, onde sempre houve uma enorme capacidade editorial (Guimarães tem nesse período um tempo áureo em termos de publicação e estudos ligados à história, cultura e de todas estas áreas), roteiros turísticos que remontam também a essa época. E figuras proeminentes da história cultural deste país estão também sediados em Guimarães: Martins Sarmiento, Alberto Sampaio, Raul Brandão (que cá esteve durante muito tempo) e muitos outros nomes. Portanto, Guimarães teve sempre um contexto cultural muito forte.

Depois, isto ganha um novo elã a partir do momento que Guimarães começa a apostar na valorização do património enquanto factor de desenvolvimento e de afirmação, com todos os trabalhos de recuperação do centro histórico que levaram a que em 2001 tivesse sido inscrito como Património Cultural da Humanidade pela UNESCO. É um trabalho de muitos anos, que ganha especial expressão em meados dos anos 80, que começa a ter uma estratégia um

intervenção estruturada e pensada, e que leva a que seja património cultural da humanidade. E isso é o ponto de partida para tudo o que vem a seguir. Porque se Guimarães tinha este peso da história de ter sido a cidade fundadora do país, se tem este património riquíssimo (que tem, em termos de património construído), a decisão de o recuperar/regenerar/ devolver à fruição pública (basta lembrar que o centro histórico era um local pouco recomendado para se poder estar ou passar, era um espaço muito associado à delinquência, e que com esta regeneração urbana se transformou na principal sala de visitas da cidade). A partir deste momento, com o património recuperado e a regeneração urbana feita, houve que inverter esta realidade e fazer com que um espaço que não era de fruição pública passasse a sê-lo.

E isso foi feito, não só (mas também, ou muito), pela programação artística. O Centro Histórico durante alguns anos foi um espaço de excelência de programação cultural/artística, até porque no final de 80 / início de 90 Guimarães deixou de ter uma sala de espetáculos. Havia o Teatro Jordão (que era um espaço privado que entretanto encerrou), e por isso não havia nenhum espaço de apresentação – e o Largo Oliveira, e principalmente a Praça S. Tiago, eram as salas de espetáculo da cidade. Na altura do Verão, com programação muitas vezes diária, onde tudo acontecia.

Portanto, a programação artística/cultural foi utilizada como ferramenta para devolver um espaço que era público mas que não tinha ainda uma grande adesão em termos de frequência por parte do público. E tudo o resto vem atrás. Com este trabalho começa-se a conquistar a presença das pessoas no Centro Histórico, o que traz atrás de si o comércio (que volta a florescer), principalmente a restauração (com os bares e os restaurantes que hoje podem ser apreciados e que são praticamente porta sim porta sim) e tudo isto criou uma dinâmica muito interessante.

Depois, em termos estratégicos, qual foi a aposta? Depois da valorização do património, e da regeneração urbana, aquilo que se entendeu é que Guimarães não podia ficar a viver daquilo que era o seu passado, e tinha de fazer uma aposta naquilo que é a contemporaneidade ou o futuro. E portanto decidiu fazer uma aposta que não era muito comum (e ainda hoje não é muito comum, na maioria dos territórios – mas se recuarmos 15, 20 anos atrás, era ainda mais incomum do que aquilo que é hoje), apostando numa programação que procurou ser diversificada, de qualidade artística, que ultrapassasse como aquilo que habitualmente é visto como animação do espaço público (não quer dizer que não haja também alguma, e há). Pareceu-nos, e do meu ponto de vista essa continua a ser uma das chaves mestras daquilo que Guimarães entende ser uma estratégia de sucesso, que era importante a capacidade de colocar em diálogo a história e a contemporaneidade – o passado e o presente, mas voltado para o futuro (aquilo que a arte pode fazer enquanto ruptura, relativamente ao futuro). Portanto, Guimarães é hoje uma cidade de passado, de história; mas é também assumidamente e claramente uma cidade de futuro, que

procura construir a sua actividade/dinâmica também a partir da criação artística (não só, naturalmente), e muito voltada para esta aposta que, uns anos mais tarde depois de ter sido iniciada, levou a que tenha sido escolhida pelo Governo de Portugal para ser candidata a CEC, o que veio a acontecer com sucesso em 2012, e que foi um patamar fundamental para a notoriedade/ reconhecimento /comunicação desta cidade, que continua a fazer-se de uma forma muito marcada, muito afirmativa, procurando relacionar-se com os seus concidadãos, e com o resto do mundo (porque hoje mais do que nunca não faz sentido que uma cidade se feche em si própria acreditando em que aquilo que são as suas características... - nomeadamente na produção cultural, que é uma tentação que pode existir, a de sobrevalorizarmos aquilo que nós próprios produzimos, e ficamos com um ego muito grande relativamente à identidade o que pode levar a uma cristalização identitária, e eu acho que Guimarães teve a capacidade de combater isso abrindo-se ao mundo e chamando o resto do mundo para vir criar juntamente connosco, deixar e partilhar e as suas experiências, mas fazer com que quem vem criar possa ser influenciado pelas vivências de Guimarães – porque tem as suas características, que são suas e únicas, como outros têm outras – e Guimarães tem de facto esta identidade muito forte, este bairrismo, em algumas situações exacerbado, mas que tem algo de muito positivo, de valorização daquilo que é seu, é muito comum encontrar em Guimarães o cidadão vimaranense que se orgulha daquilo que é seu, e isso faz toda a diferença).

De uma forma talvez pouco estruturada, mas tentando fazer aqui um resumo do que foram pouco mais de 20 anos de projecto/actividade/coerência, diria que é um pouco isto que Guimarães tem feito. Suportou-se no património, na história, valorizando-o; e erigindo em cima dele uma abordagem contemporânea.

Sente que os vimaranenses já adoptaram como seu o projecto desta Guimarães voltada para o futuro? Tomando o CCVF como um possível marco inicial dessa política, como se caracteriza a adesão das pessoas a esta nova fase do projecto cultural de Guimarães? Como foi e como é, porque continua a viver-se...

É uma questão complexa, porque temos de enquadrar sociologicamente aquilo que Guimarães é hoje e o que foi nos últimos vinte anos. Não podemos desconsiderar a circunstância de Guimarães ter sido durante muito tempo um território suportado essencialmente na indústria têxtil – na mão-de-obra barata e pouco qualificada. Guimarães até há bem poucos anos atrás era um concelho que tinha um nível de vida mais baixo que a média nacional, com uma taxa de escolaridade mais baixa que a média nacional, analfabetismo maior que a média nacional. E isto condicionaria a aposta que foi feita. Costumo dizer que todas as premissas que conhecíamos apontariam para um caminho completamente nos antípodas daquele que foi feito. Sabemos que ao apostarmos num projecto cultural que aposte na contemporaneidade, isso implica um nível

de formação e de capacidade de decodificar um conjunto de linguagens artísticas e estéticas que a população não estaria habilitada para o fazer. Mas a aposta foi precisamente essa: nos antípodas, porque o projecto cultural de Guimarães é naturalmente em primeira linha para os vimaranenses, mas é muito mais que um projecto para Guimarães. O CCVF não foi pensado para dar resposta a Guimarães: foi um projecto que claramente assumiu um objectivo de afirmação regional, e mesmo de alguma afirmação nacional; caso contrário estaria sobredimensionado para a realidade que Guimarães tem. Um concelho com cerca de 160 mil habitantes, dos quais cerca de 60 mil estão num núcleo urbano e 100 mil fora, num território muito disperso em termos populacionais (são 242 km², distribuídos por agora 48 freguesias, eram 69), portanto há uma grande dispersão. Mas aquilo que nos pareceu adequado é que a aposta teria de ser esta, porque o crescimento de Guimarães faz-se a vários níveis, na sua dimensão económica, na indústria (que também felizmente conseguiu reverter esta debilidade da crise da têxtil, e hoje está novamente com grande pujança, temos hoje grandes empresas na área têxtil que são referência nacional e internacional), mas queríamos também fazer esta aposta na cultura. E só teria sucesso – do nosso ponto de vista – se tivesse esta ousadia de pensar para além daquilo que era a gestão quotidiana do território. E tivemos algumas dificuldades, e temos noção, e assumi-lo sem reservas, de que há uma parte significativa da população de Guimarães à qual o projecto não chega. Eu diria que uma grande parte da população sabe que existe o CCVF – não sabe muito bem aquilo que acontece lá, mas orgulha-se dele. E isto é o aproveitar desta identidade que Guimarães tem, o que faz com que esta afirmação tenha acontecido, e também acreditamos que um trabalho deste nível não consegue ter resultados a curto prazo. E é por isso também que desde a abertura do CCVF (que identificou, e muito bem, como um ponto de viragem) em 2005, que é para mim um dos momentos mais marcantes do projecto cultural de Guimarães, noutra dimensão porventura mais marcante que a própria CEC, porque a CEC sendo relevante não seria realidade se não tivéssemos começado o trabalho que começámos em 2005 com a abertura do CCVF. Portanto é muito relevante esse trabalho, que tem reconhecimento por parte da população, que se identifica com a aposta, embora uma parte significativa dela não seja público habitual.

Nós fizemos um estudo de públicos em 2009 (de públicos que vinham ao Vila Flor), e a conclusão que o estudo tirou – feito pela Universidade do Porto – é que 58% do público que vinha ao CCVF não era de Guimarães. E desses 58% que não era de Guimarães, 40% eram da área metropolitana do Porto. Conseguimos ir buscar muito público fora de Guimarães, o que para nós também era um objectivo – chegou a haver algumas críticas relativamente a isso, pela menor capacidade de trazer público das freguesias limítrofes de Guimarães – mas assumidamente um objectivo era tornar Guimarães como um centro de referência na produção/criação/apresentação artística. Isso foi conseguido. Sabendo que naturalmente há

algumas debilidades neste processo, trabalhar a área cultural é algo complexo (como saberá tão bem ou melhor que eu) pelas suas especificidades. Mas para tentar responder à questão, o projecto cultural de Guimarães é algo que hoje está perfeitamente assumido por toda a sua população que reconhece que uma das marcas do seu território é a afirmação cultural, ainda que porventura não tenha uma participação directa nela; mas identifica-se com ela. E isso é um primeiro passo.

Mas dizia que desde a abertura do CCVF, sabendo que existiam todos estes condicionalismos, fizemos uma aposta forte desde o início no Serviço Educativo. Sabendo que o trabalho no SE é muito relevante, que vai produzir efeitos a longo prazo (a curto não de certeza, a médio talvez, mas a longo produz alguns efeitos). Estamos ainda agora a reforçar esse trabalho numa articulação entre a CMG e a Oficina num projecto de actividades de enriquecimento cultural designado +2, que para além das habituais actividades de ocupação dos tempos não-lectivos de educação física, música, expressão plástica, temos também artes performativas – em que temos já mais de 4000 alunos a ter contacto regular com as artes performativas. Não na óptica de os formarmos enquanto actores, bailarinos, músicos; mas dotá-los de um conjunto de ferramentas que os possam transformar em fruidores da prática artística. E isso é agora que nos deixa muito satisfeitos, e que acreditamos que vai dar resultados a curto, médio, longo prazo.

Guimarães como um centro, dizia há pouco. No contexto do renascimento do Porto, de Braga que continua a procurar afirmar-se, que relações se verificam entre estes vários centros tão próximos uns dos outros (com os equipamentos a quererem angariar públicos comuns)? Como se caracteriza a relação entre os projectos culturais das cidades? Competição, cooperação?

Eu nunca vejo na óptica da competição, não escondendo que em momentos concretos possa haver alguma, porque obviamente que trabalhamos para públicos, e se não conseguirmos esses públicos o trabalho não está a ser bem conseguido. Mas não entendo isto como competição pelo seguinte: o CCVF procurou fazer a leitura daquilo que acontecia à sua volta quando começou a operar neste território. E também leu aquilo que acontecia no Porto. Conhecíamos muito bem a realidade do Porto, principalmente o que tinha a ver com o trabalho que começámos a fazer em Guimarães (através do Rivoli, com a programação muito focada em duas áreas essenciais, que eram o Novo Circo e a Dança Contemporânea), e percebemos que no pós-2001 esse trabalho começou a esmorecer, tendo praticamente deixado de existir no Porto. Com a abertura do CCVF em 2005, com uma estratégia que estava delineada e pensada antes da abertura do CCVF que apostava na criação artística e contemporânea, não demorámos muito tempo a perceber que tínhamos um espaço de trabalho muito importante, nomeadamente na dança contemporânea, e começámos a apostar nela com uma programação regular – tentando trazer a Guimarães o

público que já era fiel no Porto. Conseguimos uma resposta muito positiva, com grande adesão em termos de público, o que nos levou a pensar que deveríamos (o projecto do CCVF suporta-se num conjunto de princípios, um deles a regularidade; pontuando essa regularidade com momentos de sublimação daquilo que é um trabalho continuado. Acontecia na música, com o GuimarãesJazz que já tem 24 anos, este ano o 25º; acontecia no teatro; não acontecia ainda na dança contemporânea. Não só tínhamos programação regular ao longo do ano, mas faltava-nos um festival. Portanto avançámos em 2011, no ano pré-CEC para um festival de dança contemporânea que teve uma enorme aceitação). 2012 veio reforçar todo este trabalho, dando uma outra visibilidade, outra dinâmica, com outros recursos financeiros (naturalmente). 2013 continuamos. E depois entramos aqui num processo complicado que teve que ver com a lei do sector empresarial local, que nos veio trazer seriíssimos constrangimentos financeiros durante este período. No final de 2013 com as eleições autárquicas e 2014 com o renascer do Rivoli, percebemos que o Rivoli ia ter / e tem uma nova dinâmica, e sabíamos que isso se ia, de alguma forma, reflectir naquilo que era o fluxo de público que vinha do Porto para Guimarães. Obviamente que se houver uma oferta muito forte no Porto, a probabilidade de vir a Guimarães é menor. Mas isso não vemos como concorrência, porque sabemos que são processos, são fases. E o que nós queremos fazer é continuar a trabalhar de uma forma concertada, estruturada, estratégica; antecipando que íamos perder algum público (e durante algum tempo perdemos, relativamente ao Porto, não há nenhum problema em assumir isso porque corresponde à realidade). Mas tivemos a capacidade, acho eu, de manter a nossa aposta estratégica, continuamos focados naquilo que é essencial, e acreditando que este trabalho continuado irá fazer (e já começa) com que o público circule. Porque se o Porto tiver uma acção fantástica de programação de nova criação artística e se alargar o seu público, obviamente que nós temos um potencial que está a ser trabalhado pelo Porto, e que nós podemos beneficiar dele. Assim como entendemos hoje que muito do trabalho que fizemos em Guimarães ajudou a que o Porto no seu ressurgimento tivesse um público mais disponível, porque esteve durante 8 ou 9 anos a alimentar este público. Quando a oferta surge no Porto, o público que vinha deixa de vir (algum dele) e vai ao Porto, mas nós também demos o nosso contributo. Não vejo isto na competição, mas sim numa lógica de complementaridade.

E costumo também fazer esta comparação – voltando ao centro histórico. Quando fizemos este trabalho de regeneração do centro histórico, começaram naturalmente a surgir espaços de restauração / bares. E a determinada altura começou a haver a defesa de que havia demasiados espaços / bares e que a abertura de demasiados bares / restaurantes iria fazer com que fechassem todos. Foi exactamente o contrário. Por uma razão muito simples. Se tivermos num espaço 1, 2 restaurantes, se estiverem cheios as pessoas vão a outro lado qualquer. Se tivermos 10

restaurantes e 20 bares, sei que se for ao centro histórico se não tiver lugar no A, tenho no B ou no C. E aumentando a oferta, aumento a capacidade de atractividade do espaço.

E temos de considerar que estamos a 30/35 minutos do Porto. Entre o Porto, Guimarães, Braga e Famalicão, temos 4/5 salas de espectáculos (temos uma em Guimarães, uma em Famalicão, uma em Braga, o Rivoli no Porto, o S. João), temos espaços com programação regular que apesar de tudo são distintas. A programação do Rivoli tendo algumas aproximações em termos estéticos tem diferenças; a programação de Guimarães, de Braga e de Famalicão são distintas, linhas programáticas completamente diferentes. Não as qualifico de melhores ou piores, embora naturalmente acho que a de Guimarães é melhor, por isso é que a assumimos. Mas são actividades complementares. E trabalhamos em complementaridade. Temos por exemplo com Braga e Famalicão aquilo que chamamos por Cartão Quadrilátero (tem Barcelos, também, embora não tenha uma grande dinâmica cultural), cartão de descontos em espectáculos em todos estes locais. Qualquer pessoa pode comprar no CCVF um bilhete para o Teatro Circo ou para a Casa de Artes de Famalicão, e o contrário também é verdade.

Acho que estamos todos a trabalhar naquilo que interessa, que é a formação de públicos, e quanto mais público formarmos, conseguirmos fidelizar, mais ganhamos todos nós. Depois... ultrapassada esta barreira, naturalmente que cada tentará usar os argumentos que tem para convencer que o seu projecto é melhor que o outro. Mas no essencial, na base, não somos concorrentes, somos complementares, parceiros no trabalho desenvolvido.

Relativamente ao lugar das indústrias criativas na cidade; a certa altura nota-se um enfoque na vontade de cultivar/atrair esse tipo de actividades. É um projecto bem-sucedido? Continua a ser assumido? Com que factores jogou a cidade para atrair as indústrias ligadas à cultura? No antes da CEC, e agora...

Essa é uma pergunta muito complexa. Nestes últimos anos, impôs-se o discurso das indústrias criativas. E eu acho que verdadeiramente ainda está por definir o que é uma indústria criativa. Desde logo, há algumas coisas que do meu ponto de vista são incompatíveis. Nas indústrias criativas, segundo a formulação mais comumente aceite, 14 áreas (artesanato, publicidade, design, as artes performativas). Aí aparece a primeira barreira. Não sei se alguma vez poderemos chamar às artes performativas “indústria”. Porque a característica das artes performativas é algo incompatível com a indústria. E portanto, há aqui esta dificuldade. Por outro lado, o apoio/ incentivo à criatividade é muito relevante. E esse fazemo-lo, procurando introduzir na indústria criatividade. Quando introduzimos design estamos a introduzir criatividade na indústria, e nesse sentido uma mega indústria têxtil é um indústria criativa: porque foi capaz de assimilar na sua produção um conjunto de valores e de princípios, que podem passar pelo design, ou pelo valor simbólico que introduz na sua produção. Nesta

perspectiva, estamos a fazer trabalho, e desenvolvemo-lo a partir do momento em que neste mandato passou a existir uma Divisão de Desenvolvimento Económico que tem essa missão de se relacionar com a indústria e de tentar fazer com que haja a introdução e valor acrescentado naquilo que é a produção de qualquer empresa, seja têxtil, calçado... e temos um exemplo de uma boa aplicação disto, que foi o famoso caso dos lápis Viarco, que passou de uma fábrica em pré-falência para uma fábrica de grande sucesso, sendo que dantes produzia lápis e agora continua a produzir lápis. O que é que mudou? Antes havia lápis indiferenciados, hoje, através da introdução da criação artística e do valor simbólico, ganhou uma nova escala / dimensão. As indústrias criativas em Guimarães são importantes como algo que acrescenta valor à produção industrial; menos alinhado com aquilo que vulgarmente se designa como indústrias criativas.

Sim, a criatividade é importante, se for tiver uma dimensão artística e acrescentar valor àquilo que é produzido. Estamos fortemente empenhados em dar apoio a este tipo de actividade.

A cooperativa Oficina começa desde a sua raiz a responder à vontade da CMG e a este projecto cultural? É uma aproximação progressiva? Gostava de compreender um pouco melhor a relação entre a cooperativa e a CMG.

É um percurso sempre em mutação. A cooperativa Oficina nasce com um objectivo muito marcado, muito definido. É criada em 1984, e começa a actividade em 1989 (constituída formalmente). E é constituída muito ligada às artes tradicionais.

(Algumas coisas que eu hoje não acredito que tenham sido pensadas com esse objectivo, mas que quando nos afastamos e olhamos para o projecto à distância, percebemos que aquilo que hoje acontece é porque houve um conjunto de outras coisas que aconteceram antes e que hoje se conseguem articular entre si). Surge para valorizar as artes tradicionais, para lhes atribuir outra dimensão, para recuperar, preservar e valorizar – era esse o objecto da Oficina. E faz um trabalho essencialmente ligado ao artesanato, procurando estudá-lo, revitaliza-las, e teve uma iniciativa muito importante que permitiu que hoje tenhamos o bordado de Guimarães (muito próprio; normalmente o bordado é perfeito de um lado e imperfeito do outro, o bordado de Guimarães é igual dos dois lados). Estava praticamente em desuso, fruto da crise da indústria da têxtil. E da necessidade de reconversão deste conjunto de desempregados, a Oficina na altura em parceria com a CMG e com o instituto de emprego, fez cursos de bordado de Guimarães, o que permitiu que hoje tenhamos um conjunto alargado de bordadeiras a trabalhar, e temos já o bordado de Guimarães certificado, o que lhe dá um outro valor económico. E um conjunto significativo de pessoas que tem como sua ocupação profissional, a full-time, o bordado de Guimarães. Esse é o início do projecto Oficina. A olaria, o bordado.

Depois, a cooperativa foi uma espécie de braço armado para toda a implementação de uma estratégia cultural. Sempre que surgia uma nova necessidade ou novo desafio, a Oficina consubstanciava esse desafio. Aconteceu assim com o primeiro projecto de teatro –que foi a Oficina Dramaturgia e Interpretação Teatral (ODIT), isto em 91 (início dos anos 90), em que há um projecto cultural que é lançado e que traz uma surpresa enorme: quando se abriram as inscrições para workshops na área de teatro e das artes performativas, a adesão foi esmagadoramente maior que aquilo que estávamos à espera: em vez de 40, 50 inscritos se corresse tudo bem; tivemos mais de 600. Portanto, obrigou-nos a parar e a repensar rapidamente o projecto para não defraudar expectativas, e adaptar o projecto para dar resposta, diversificando as áreas (vídeo, fotografia, escultura, teatro, dança), uma panóplia grande, para dar resposta a isso tudo. Na altura, quem assumiu esse projecto foi A Oficina. Acrescentou à sua actividade normal o teatro. Com o desenvolvimento do trabalho, surge desta ODIT, a vontade de criar uma companhia semiprofissional, que é o Teatro Oficina, que ainda hoje existe, agora como companhia profissional. E portanto A Oficina assume o Teatro Oficina. Existe esta vontade de dar continuidade à programação, e com o anúncio do CCVF (abre em 2005) em 2002 – eu era funcionário da câmara, fui convidado a assumir responsabilidades na Oficina em 2002, já para fazer dois trabalhos: primeiro, para ir preparando a abertura do CCVF; e também para fazer uma espécie de antecâmara daquilo que seria o CCVF. E portanto desde 2003-4 tivemos já uma programação mais alargada, da responsabilidade da oficina, introduzindo o festival de inverno e uma prática programática regular (até aí era muito sazonal, nos meses de verão, por razões mais ou menos óbvio por ser programação de ar livre). Fizemos adaptação de um espaço, que é o Espaço Oficina, que foi durante algum tempo a sala de espectáculos de Guimarães, dá para perceber em poucos anos qual é a evolução entre o Espaço Oficina e o CCVF. Mas tivemos ali 2 anos em que estivemos a formar equipa, a formar público, a apontar o caminho daquilo que ia ser a programação do CCVF. E nessa altura a Oficina assumiu a responsabilidade de alguma programação cultural de Guimarães.

Em 2005 é o boom, a Oficina assume a gestão e programação do CCVF e cresce exponencialmente. Depois cresce mais um bocadinho na pré-CEC. E Oficina assumiu uma parte muito significativa de produção da CEC. Dos 25 milhões de € da parte da programação, executou cerca de 15 milhões com 34 candidaturas próprias que fez à Comissão de Coordenação, portanto mais de 50% da CEC foi feita pela Oficina. E nesse contexto assumiu também em 2012 a responsabilidade do CIAJG, assumindo também a sua gestão e programação a partir de 2012. Foi um crescendo que fez com que a Oficina passasse de uma estrutura micro – teria 5, 6 pessoas a trabalhar – para uma estrutura que tem hoje 50 e tal em full-time, e com a responsabilidade de Gestão do CCVF, PAC, do Centro de Criação de Candoso, do Espaço Oficina, da companhia de teatro, com toda a programação associada a tudo isto.

A Oficina não surgiu com esta ideia de criar uma mega estrutura para gerir toda a dinâmica cultural, mas foi conquistando esse espaço, e marcando algum ritmo naquilo que acontecia; porque também acho que não é indiferente quando um município faz uma gestão directa a partir de si é mais difícil conseguir resultados, por força dos constrangimentos que surgem (de várias naturezas). Aqui tivemos a capacidade de o município acreditar que a Oficina seria capaz de fazer, dar as condições necessárias para o fazer (em termos financeiros), e dar uma condição (uma das mais valiosas de todas) que é a capacidade de se relacionar com a Oficina (a CMG é o accionista maioritário) em dois momentos distintos: no início do ano, na aprovação do plano de actividades e orçamento, definindo qual a estratégia; e no final do ano avaliando aquilo que foi a implementação da estratégia, deixando que todo o intervalo no meio funcionasse de uma forma autónoma com a capacidade de programar o que quer que fosse. Nunca a câmara disse “programa-se este ou aquele projecto” ou “não se programa este ou aquele espectáculo”. A câmara fazia e faz aquilo que lhe compete, que é definir a estratégia, definir quais os princípios, os objectivos; e depois dá o espaço e condições para quem de direito o possa fazer, e avalia no final se sim ou se não estão ajustados àquilo que estava definido.

Gostaria de pegar num pormenor que referiu, muito interessante e até emocionante. Os tais 600 inscritos no atelier. Parece-me um exemplo interessante de como uma instituição cultural se adapta e responde a uma vontade expressiva, numerosa, maior. Que outros exemplos poderá eventualmente dar deste projecto cultural responder à cidade?

Dou-lhe vários. Não exemplos concretos, mas em termos de princípio. Desde sempre tivemos uma relação muito próxima com as escolas, com aqueles que são os interlocutores. Isso está escrito num dos documentos que lhe enviei. Uma ideia base deste projecto desde há muitos anos é: nós não estamos cá para definir tudo aquilo que acontece. Estamos cá para dar resposta àquilo que achamos que é a convicção do município enquanto estratégia, transitamos essa responsabilidade de implementação à Oficina, mas estamos permanentemente a lançar desafios para o exterior, procurando que sejam desafios para nós próprios. E ficamos muito satisfeito quando os desafios que nós fazemos nos trazem problemas, o que significa que foi bem feito e que teve algum tipo de reacção. A seguir temos de reagir a essa reacção.

Estava a tentar fazer um esforço de memória para me lembrar de exemplos... dou um recente, o projecto que falei há bocado – o +2 – que foi um projecto das actividades de enriquecimento curricular, que a CMG desafiou a Oficina para o desenhar, pensar, estruturar, e assim foi. No ano seguinte praticamente duplicou o número de alunos. O que é um problema: a câmara vai ter de gastar mais dinheiro porque custa mais fazer para 4000 do que para 2000; é necessária uma equipa mais vasta; arranjar formadores, conteúdos. Mas são estes desafios que nos motivam

todos os dias. E estamos permanentemente à procura de quem nos desafie, procurando dar resposta.

E damos resposta a vários níveis. (Há-de perceber que o meu discurso vai parecer esquizofrénico; muitas vezes falo como se estivesse na Oficina, e já não estou; mas foram muitos anos, portanto é natural que esta esquizofrenia surja aí no meio) Mas mesmo agora na câmara, o princípio é o mesmo.

Nós temos um projecto que surgiu agora, que é o Quarteto de Cordas de Guimarães, que tem a sua estreia amanhã no Paço dos Duques de Bragança, que foi um desafio que nos foi feito. A partir dessa proposta, devolvemos o desafio: nós apoiamos se isto se fizer. Nós não desenhamos um projecto e dizemos: “isto está fechado, não cabe mais nada, tudo o que aqui está é verdade”. O nosso papel é de fazer a gestão, e se depois do desenho concluirmos que há alguma coisa que não faz sentido, sai. Se alguma coisa que está fora faz sentido, apesar de não termos sido nós a pensar nela, ela entra.

Há um outro documento que temos de dar. Apesar de ser um documento mais político, e político-partidário, mas o nosso programa eleitoral com que nos submetemos a sufrágio, tem muitas destas ideias plasmadas. Este princípio da abertura. Não gostamos que se confunda o profissional com o amador, e foi muito difícil no início seguirmos esta lógica – porque uma cidade que tenha um espaço destes [CCVF] é um espaço apetecível para qualquer grupo da cidade, independentemente de ter ou não qualidade. E conseguimos resistir a isso e não abrimos àquilo que achávamos que não tinha qualidade. Com custos.

Não somos fechados, não somos formatados. Entendemos que o projecto cultural de Guimarães tem um conjunto de princípios, tem um pensamento estruturado à volta dele, mas não é um projecto fechado. Aquele documento que enviei da gestão cultural do território é um documento enquadrador do que são os parâmetros base do nosso trabalho. Mas depois procuramos fazer com que as coisas façam sentido. Criamos a Orquestra de Guimarães, criamos o Quarteto de Cordas de Guimarães, temos um festival de música religiosa, vamos ter o Guimarães Allegro (festival de música erudita que acontece em Julho no espaço público). Mas estes projectos nasceram autonomamente. O Quarteto faz todo o sentido articular-se com a Orquestra de Guimarães; mas quando a Orquestra surgiu, nunca me passou pela cabeça (nem a mim nem a nenhum de nós) que iríamos ter um Quarteto de Cordas, mas quando ele surge tentamos ajustá-lo; tentamos fazer com que as coisas possam dialogar, possam partilhar informação e contacto.

E o fundamental também é termos a capacidade de o comunicarmos. Como é que nós comunicamos um projecto como o Quarteto de Cordas de Guimarães? Se o comunicarmos sozinho, vale o que vale. Se comunicamos o Quarteto de Cordas + Orquestra de Guimarães +

Guimarães Allegro + Festival de Música Religiosa + Orquestra do Norte (com quem temos protocolo, e que faz por ano em Guimarães 8 concertos), isto começa a fazer sentido olhar para o panorama / calendário cultural e fazer isto.

Outro projecto, o ExcentriCidades, também é isto: entendemos já estar hoje numa fase de maturidade do projecto que nos permite dar um passo (e sabemos que é de risco, embora não o digamos habitualmente), porque assumimos que queríamos diversificar a programação em 5 locais descentralizados, sem hábitos, sem as melhores condições em termos de espaço físico, com algumas cedências em termos de programação: procurámos que não houvesse demasiadas cedências, mas também percebemos que não podemos replicar modelos, porque não podemos pegar no modelo que tem 10 anos, que é o CCVF, e dizer “vamos fazer um modelo igual a este em ponto pequeno”. Não funciona. Temos de fazer o mesmo caminho que foi feito, mas não vamos demorar 10 anos a fazer esse trabalho. Vamos demorar 3, 4 anos, para chegar ao mesmo patamar.

As coisas funcionam assim abertas, em construção, e sempre com uma grande vontade e disponibilidade de responder a desafios (essa é permanentemente a nossa disposição). O exemplo que dei há bocado foi o melhor indício disso, mas temos muitas situações destas, em que procuramos ajustar...

Por outro lado também temos tido a coragem de dizer que não a muitas coisas, quando não acreditamos que aquilo faça sentido, dizemo-lo. Temos algumas situações dessas. Tivemos uma dificuldade muito grande. Uma das características da programação é que estes festivais de referência são todos feitos em parceria com associações culturais. GuimarãesJazz é com a associação Convívio, os festivais Gil Vicente com o Círculo de Arte e Recreio, o GuiDance por acaso não (apesar de ter parcerias). Numa fase do processo, os Festivais Gil Vicente estiveram praticamente a cair porque entrámos em desacordo entre a CMG, a Oficina e o Círculo de Arte e Recreio, porque este defendia um tipo de programação completamente distinto. Esticámos a corda e dissemos não: “somos parceiros, mas temos um projecto de grande escala que é o CCVF, e portanto o festival tem uma linha programática alinhada com o CCVF. Querem, querem, não querem, paciência. Isto não tem base de discussão. Se houver discussão, um de nós sai da parceria e continuamos o projecto”. Felizmente continuámos, somos parceiros ainda hoje, já não temos esse nível de discussão.

Temos outra questão que é o CIAJG, que muitas vezes é difícil explicar porque é que determinado artista, ou determinado amante da pintura, não pode fazer uma exposição no CIAJG. Mas não faz. Há uma curadoria, há um responsável que é pago para defender uma identidade, e portanto tem autonomia (dentro dos limites da razoabilidade, porque discutimos muito), mas não basta ser de Guimarães para poder ter espaço no CCVF ou na PAC. Ser de

Guimarães também não é impeditivo: podíamos levar ao exagero de só querermos coisas de fora. Temos de tudo: temos bons artistas em Guimarães e têm espaço no CCVF, na PAC, em qualquer espaço. Ser vimaranense não é condição necessária, mas também não é condição suficiente.

O GuimarãesJazz começa em 1992, e os primeiros anos foram muito complicados. Quisemos fazer um percurso de autonomia, não nos rendermos aos mercados da circulação da criação artística; e portanto contactávamos directamente os músicos ou os seus agentes para tentar marcar a agenda em Guimarães. E no início tivemos muita dificuldade porque obviamente não tínhamos crédito. Fomos andando a fazer um percurso difícil nos primeiros anos. Através dos contactos nos CD's, à procura do agente, e conseguiu-se fazer alguma coisa. Até chegar ao reverso da medalha. Hoje já são os agentes que enviam tudo aquilo que existe no mundo do jazz para virem a Guimarães, porque hoje já querem vir. A propósito disso há uma história curiosíssima: ao longo de 3 anos tentámos programar no CCVF uma cantora de música alternativa, Anja Garbarek (eu adoro, acho que tem um trabalho fantástico) mandámos emails. Até que numa das edições do GuimarãesJazz um dos músicos era o pai dessa cantora. E o Jan Garbareck veio a Guimarães e contamos-lhe esta história: andámos a tentar convencer a sua filha, diga-lhe aquilo que viu cá, se vale a pena ou não. E o que é certo é que no ano seguinte ela veio. Foi esta mensagem que passou, não tenho a menor dúvida. O pai esteve cá e disse-lhe o que era isto. Nós também alimentamos muito isto, tratamos muito bem os artistas, tentamos passar a mensagem daquilo que é Guimarães, mostrando tudo o que Guimarães tem, incluindo o célebre Tio Júlio (um tasco onde se comem os melhores pregos da cidade, na zona da Couros). Tentamos passar aquilo que, como diz o Rui Torrinha, é uma vibração positiva que Guimarães tem. E é muito importante esta mensagem que se passa.

O projecto nasce, consegue fazer um caminho de afirmação que depois dá retorno. E nada disto acontece por acaso. Há alguns golpes de sorte – é certo – mas há também um trabalho muito sério, muito profissional, que faz com que assim seja. Posso-lhe dar um exemplo que acontece logo após a abertura do CCVF: teve um trabalho muito consistente e regular, com sucesso em termos de público, mas percebemos que nos faltava ter reconhecimento. E adoptámos uma estratégia: durante um ano, fizemos uma campanha de comunicação que não tinha como objectivo trazer público a Guimarães, mas sim afirmar o espaço como espaço de referência; e durante um ano inteiro, nos dois jornais da especialidade (Ípsilon do Público, e no Cartaz do Expresso) fazíamos uma página de publicidade, todas as semanas (alternadamente). E é incrível como isso ajudou a afirmar o projecto com o crédito que deu. Por isso nós hoje, felizmente, não temos nenhuma dificuldade em conseguir trazer quem quer que seja; antes pelo contrário, temos alguma dificuldade é em dizer que não.

É um projecto ambicioso, e bem-sucedido em termos de programação cultural. E acredito que tem uma importância muito relevante no contributo que dá para a alteração do tecido cultural, social do território. E daqui a uns dez anos estaremos num patamar muito mais alto, quando conseguirmos afirmar este projecto ExcentriCidade – fora do centro da cidade – porque temos como objectivo que este trabalho que começámos a fazer agora (Outubro) – se tiver continuidade (independente de quem lá estiver daqui a 3, 4 ou 5 anos – iremos conseguir dotar os espaços de condições técnicas, fazer com que haja circulação de públicos da cidade para a periferia e da periferia para a cidade (um dos grandes objectivos). E preocupamo-nos muito em relacionar (a primeira vez que acontece isto na história da democracia em Guimarães) três áreas que são relevantes e que têm muito a ver entre si: a cultura, o património e o turismo. Pela primeira vez têm o mesmo responsável político: tinha três, um com cada responsabilidade. Apesar de serem do mesmo partido, pertencerem à mesma equipa, eram visões autónomas relativamente a uma coisa que faz todo o sentido que se articule entre si. Apostamos muito nesta relação. Temos a revista Guimarães – Cidade Visível, que de alguma forma reflecte esse pensamento. E um conjunto de projectos que vamos querer implementar candidatar ao Portugal 2020, procurando dar resposta a esse desafio: incluindo um projecto que é o Hereditas, que é um inventário do património cultural do concelho. Estamos a iniciar um processo de inventariação de todo o património, identificando e registando tudo, com o objectivo de disponibilizar essa informação e para além do valor intrínseco e cultural que tem como património, é uma ferramenta fundamental para disponibilizar ao público, ao serviço do turismo (facilitando a vida aos operadores privados que queiram trabalhar produtos e serviços a partir do que é a matéria prima que possa existir – os recursos que temos, e que estamos a identificar, a estudar, para disponibilizar). Portanto, temos aqui grandes desafios pela frente.

ANEXO 8 – ENTREVISTA A JOSÉ NOBRE

Em traços gerais, como surge a ideia do projecto da Casa da Memória, e como se desenvolve?

Primeiro é preciso enquadrar o investimento da Casa da Memória na CEC. Já germinava atrás uma ideia de se fazer em Guimarães qualquer coisa que se assemelhasse a um museu da cidade, mas depois ganha vida e impulso decisivo na CEC. Toda a gente tinha a percepção de que, independentemente de Guimarães contar já com uma rede interessante de museus e património e monumentos nacionais e classificados, faltava – ou, se quisesse – fazia especialmente sentido numa cidade como Guimarães tendo em vista a relação dos vimaranenses com a sua própria história e cidade, que houvesse em Guimarães uma instituição (independentemente da forma/conteúdo que viesse a assumir) que se debruçasse sobre a história da cidade, e que cumprisse o papel que em muitas cidades é cumprido por aquilo que se designa de uma forma genérica como o Museu da Cidade.

Tendo em vista a relação muito particular que os vimaranenses têm com a sua própria história, com as suas tradições, com o papel que Guimarães representa na fundação da nacionalidade, mas não só – e que se pode simbolizar na forma como Guimarães se relacionou com a sua CEC – era estranho que Guimarães não tivesse um espaço dedicado à sua memória. E que permitisse cumprir duas missões absolutamente essenciais: um espaço em que os vimaranenses se reconhecem (o que é ser vimaranense, as memórias que as pessoas guardam e porquê) e que tentasse traduzir através de uma exposição a sua relação com a cidade e a história; e que por outro lado permitisse a qualquer visitante – turistas, investigadores – ter um sítio onde pudessem conhecer a história da cidade. Estes dois objectivos: um Museu da Cidade dirigido em primeiro lugar aos vimaranenses (que celebra o vimaranensismo e a história da cidade) e uma instituição que tivesse como missão apresentar Guimarães aos visitantes. Os visitantes já tinham vários monumentos para visitar, património classificado, museus, colecções, etc; o que faltava era um sítio que falasse da cidade, para a cidade e para os visitantes da cidade.

Qual é a localização da Casa da Memória?

Isso radica numa estratégia muito antiga da câmara, que é das câmaras pioneiras em Portugal ao encarar como estratégias as questões da reabilitação do património. Guimarães sempre resistiu – em qualquer circunstância, olhando para os grandes investimentos dos últimos anos – a construir de novo, desde que tivesse a possibilidade de reabilitar coisas já existentes. Há o exemplo do estádio de futebol, que acompanhei de muito perto. Para o Euro 2004, havia duas

possibilidades: reabilitar o estádio existente ou construir um estádio novo no mesmo sítio ou noutro sítio. E a opção típica de Guimarães foi reabilitar. Foi assim com a PAC, que reabilita grande parte da memória que interessava preservar da obra de Marques da Silva no antigo mercado municipal; foi assim com o CCVF, em que se aproveita a operação de construção do centro cultural para reabilitar e dar uma função actual ao Palácio. Nessa altura, a primeira tentativa foi a de reabilitar o Teatro Jordão; tentar esgotar as possibilidades de reabilitar um teatro já existente, e que era importante e significativo na memória da cidade. Na altura não foi possível chegar a acordo com os proprietários do Teatro Jordão; mas é engraçado que 10 anos mais tarde esse acordo torna-se possível, a câmara compra o edifício, e vai reabilitar o Teatro Jordão não enquanto teatro, mas preservando a sua memória. E a CMG que tem como objectivo construir um equipamento vocacionado para o ensino artístico (artes visuais, música e teatro) preferiu novamente reabilitar um edifício existente do que construir de novo noutro sítio qualquer.

A ideia será então o Teatro Jordão acolher esse local de ensino?

Sim. Isso vai permitir que o Teatro Jordão continue dedicado às artes e à cultura. Do ponto de vista da racionalidade económica, seria completamente absurdo que se reabilitasse uma sala com 1200 lugares, quando a meia dúzia de passos há uma sala com 800. Portanto o que se pretende fazer de forma bastante inteligente é preservar o Teatro Jordão enquanto local dedicado às artes e à cultura, numa vertente de ensino, que vai manter uma sala com 400 lugares que no fundo tentará preservar a memória do que foi a grande sala do Teatro Jordão.

Quando se começa a pensar na Casa da Memória, primeiro pensou-se em edifícios devolutos que fosse possível reabilitar e devolver ao uso da cidade. Pela disponibilidade do espaço, e pela sua dimensão ser compatível com o projecto, e pela proximidade com a PAC, optou-se pela fábrica de plásticos Pátria, que estava fechada (na avenida do Conde Margaride) e que ficava num sítio muito central da cidade (na principal entrada), é mais ou menos certo que um edifício destas dimensões e características muito dificilmente seria adquirido e reabilitado por privados para outra coisa que não fosse um hipermercado ou qualquer coisa relativamente desinteressante. Assim, tendo em vista a centralidade, a proximidade da PAC, e ser coerente com a estratégia da câmara de reabilitar em vez de se construir, optou-se pela fábrica de plásticos – o que permite radicar a Casa da Memória num sítio que tem ele próprio memória, muita história, está muito presente na vida da cidade (pelo menos pela sua localização), e pareceu à câmara que era o sítio certo.

Embora a ideia nasça no contexto da CEC, a casa ainda não inaugurou...

Estamos a um mês e meio da inauguração. É talvez o projecto mais complexo em que a câmara municipal alguma vez se meteu. Não do ponto de vista da engenharia, da obra, da empreitada; mas é-o do ponto de vista do recheio. O CCVF foi comprado “chave-na-mão”, fez-se uma empreitada, para saber o que tinha de se pôr, e a câmara facilmente consegue, com um bom caderno de encargos, fazer a obra chave na mão, adjudicando a x milhões de euros a um empreiteiro, e no fim tem a obra pronta a ser usada; é só preciso pôr lá as pessoas para lhe dar vida, programação, para a gerir, etc.

O caso da Casa da Memória é completamente diferente. É um processo em que a construção é o mais simples, a coisa mais complexa é como rechear: os conteúdos que lá se vão colocar – cuja selecção representa uma grande complexidade, porque implica um aturadíssimo trabalho de investigação e uma fase de selecção (nem tudo o que se passou na cidade cabe na casa da memória, é preciso olhar para a história da cidade e destacar dali o que é mais significativo das milhares e milhares de efemérides, eventos, acontecimentos, personalidades, objectos, tradições), e em segundo lugar encontrar uma forma de as expor, traduzir em termos visuais e auditivos, de as mostrar ao visitante.

É um processo que a câmara nunca enfrentou: a de rechear com conteúdos expositivos, que sejam relevantes tendo em vista a missão, e depois de seleccionados encontrar uma forma de os expor. Uma linguagem, um discurso expositivo, que cumprisse a sua função e que fosse tão inovador e desafiante quanto possível (na óptica do visitante). Que não fosse uma coisa estática, museográfica... que aproveitasse as tecnologias mais actuais, para desafiar o visitante, e para proporcionar aos vimaranenses e aos de fora mais do que uma visita, uma experiência.

E de que tipo de recheio estamos a falar?

Há uma primeira fase do projecto em que contratámos uma instituição de Guimarães para tratar de conteúdos e layout expositivo; e devido a vários problemas que não são para aqui chamados, a coisa não resultou. Não ao nível dos conteúdos – porque a instituição tinha e tem total capacidade para o trabalho de investigação e definição de conteúdos – mas a coisa empancou no layout expositivo. Não sei se tem muita experiência de pôr criadores a trabalhar em conjunto: a coisa nem sempre é fácil, e neste caso redundou num beco sem saída. Durante um período, o projecto do edifício e o projecto do layout expositivo ainda se tentaram relacionar, mas a coisa não resultou, e a equipa de arquitectura que estava a trabalhar na concepção do edifício e a equipa que estava a trabalhar no layout dispositivo da Casa da Memória começa cada um a trabalhar para seu lado. Chega-se à conclusão que num processo desta complexidade ou as coisas nascem e crescem entrecruzadas, ou só por muita coincidência é que o projecto de layout expositivo casa com o edifício. Não se verificou. O projecto de layout da primeira fase da Casa

da Memória não era compatível com aquele edifício, quase que era necessário fazer uma outra empreitada para alterar o edifício de forma a que o pudesse receber.

Nos inícios de 2014, quando este executivo entra em funções, tentou recuperar-se o que existia e tentar perceber se o projecto era viável. E tão rapidamente quanto possível (não tendo sido rapidamente) chegou-se à conclusão que não era possível. Não havia nenhuma compatibilidade, nem hipótese de compatibilizar, excepto alterando a empreitada de um edifício acabadinho de construir. O que não pareceu à CMG uma atitude muito responsável. Portanto, aproveitou-se em grande parte o trabalho de investigação dessa instituição, e partir para uma segunda fase do projecto em que se volta a compor um novo projecto de guiões expositivos / conteúdos, e a partir daí um projecto de layout expositivo. Que vai nascer já com o edifício pronto. O que foi dito à pessoa a quem se encomendou a tarefa de pegar nos conteúdos expositivos e os transformar numa exposição, é que o edifício era aquele e não era outro. E a partir daí a coisa correu melhor.

Quer a parte dos guiões expositivos, quer a parte do layout, dão origem a um número inusitado de procedimentos de aquisição, pedidos de reprodução, fotografias, vídeos, entrevistas, objectos (uns reproduzidos, outros adquiridos), imagens da Torre do Tombo, da Biblioteca do Rio de Janeiro, plantas, cartas... o que foi necessário adquirir ou pagando ou através de acordos, contractos de depósito. 70 procedimentos completamente autónomos entre si para construir a Casa da Memória. As dificuldades que surgem são as normais num processo muito complexo.

A partir de certa altura, aquilo que a CMG e muito bem achou, é que, tendo sido a abertura da Casa da Memória anunciada para 2012, e não tendo sido possível concretizá-lo, não valia a pena agora andar a correr e a fazer disparates. É tão complexa que interessa fazê-la com tino, razoabilidade, muita ponderação em cada passo, para que o resultado final seja o que nós queremos. Assim, ao menos vamos aproveitar para fazer as coisas bem feitas, ainda que demore mais um ano, mais dois anos; mas quando abrir há-de cumprir a sua missão de ser um sítio de que os vimeanenses se orgulhem, no qual se reconheçam, e que passará a ser o sítio por onde qualquer visitante de Guimarães deverá começar a sua visita à cidade, porque é o sítio que fala da cidade. E não apenas por isso, mas também por induzir outras visitas à cidade. A Casa da Memória não pretende esgotar o tema “Guimarães”, pretende induzir o visitante a outras visitas. Um exemplo: dadas as boas relações que a câmara tem com a generalidade das instituições de Guimarães, com os museus, com a Sociedade Martins Sarmento, seria relativamente simples a CMG propor à entidades a cedência de 3 / 4 peças das suas colecções para as ter expostas na Casa da Memória. O objectivo foi quanto muito ter reproduções (ou numa escala diferente do original) de peças valiosas dessas colecções para as ilustrar, e para induzir as pessoas a ir visitar o autêntico / as colecções.

A visita à Casa da Memória serve não apenas para ter uma ideia de Guimarães, mas sobretudo para ter uma ideia do que pode ver em Guimarães. Não gostaríamos que as pessoas de repente se convencessem que bastaria ir à Casa da Memória para conhecer Guimarães; mas sim que fossem para decidir a partir daí o que querem conhecer em Guimarães. De facto, através das duas naves da Casa (com conteúdos completamente diferentes), é desejável que crie nas pessoas a vontade de conhecer outras coisas que lá aparecem de forma mais ou menos ilustrada.

Para ir então à questão das funções e conteúdos da Casa da Memória. Terá um espaço que ficará sempre dedicado a exposições temporárias. E isto tem que ver com a vida da Casa da Memória depois da sua abertura. A Casa da Memória cristaliza num certo momento aquilo que é a memória colectiva dos vimaranenses; na óptica do território (material) quer na da comunidade (imaterial). É a memória de Guimarães em 2015. Como é inerente à noção de memória, esta é dinâmica, novas camadas que são justapostas à que já temos. O desafio da Casa da Memória será manter uma relação com a cidade que lhe permita acrescentar memórias à memória que lá está. Isto é mais uma coisa que a distingue de um museu: não podemos cristalizar a colecção com que vamos abrir a Casa como sendo A memória de Guimarães; é-a num certo tempo. Mas que interessa ir actualizando, à medida que novas memórias forem sendo juntas por sobreposição. A sala de exposições temporárias permitirá em grande medida cumprir esta função: ir dedicando atenção a coisas que não estão cobertas pela exposição permanente, ou coisas que não estão suficientemente cobertas e que é preciso aprofundar do ponto de vista expositivo. Irá dando espaço a outros temas, mas que se relacionem com a memória do passado ou factos relativamente recentes.

A Casa da Memória tem que ter ouvidos na cidade, tem que sentir permanentemente a cidade. Para perceber até que ponto há um facto relevante que tenha suscitado nas pessoas uma reacção que permita perceber que será uma memória desta comunidade. E integrá-la.

A Casa da Memória já tem um conselho consultivo, que foi importante nesta fase, e que porventura será mais importante do que até agora. Não faltam fontes – historiográficas, documentais, conversa-se com as pessoas (umas mais antigas, umas mais novas), pergunta-se “o que é que recorda da cidade, qual a sua principal memória da cidade e porquê”. Isso é importante: termos uma abordagem colectiva da memória, mas também uma abordagem individual, seleccionando um painel tão diversificado quanto possível, entre residentes imigrados ou de sempre; perceber de que é que as pessoas se recordam, da sua cidade, comunidade, território.

Concretamente, esse trabalho de envolvimento das pessoas na construção da Casa da Memória e dos seus conteúdos, como é que se realizou?

Sobretudo através de entrevistas. Uma pessoa que queira conhecer os conteúdos da Casa da Memória tem de lhe dedicar uma semana. É possível visitá-la numa hora: vê-se é menos de 20% dos conteúdos que disponibiliza. Porque tem muito para explorar. Não acredito que alguém chegue numa primeira vez e dedique duas horas a ver todos os vídeos de entrevistas que estão disponíveis. O que seria desejável, no caso dos vimaranenses, é que fosse um sítio a que se voltasse com alguma frequência; para explorar melhor uma parte da exposição que não teve tempo, ou que na altura não teve interesse. Mas vai ser um sítio que aconselha visitas demoradas, pelo menos para quem tenha mesmo interesse; mas numa hora também permite uma visão muito global, muito genérica sobre a cidade e sobre o concelho. O que se espera é que pelo menos os vimaranenses, ou os visitantes que venham cá mais do que uma vez, vão frequentemente à Casa da Memória, para continuar a visita.

Há alguma estratégia para desenvolver esse relacionamento próximo e tornar a Casa da Memória uma prática cultural?

Sim. Vai ter de manter com os seus visitantes uma relação que vá muito para além da venda do bilhete, e de guiar e visita, e “adeus até à próxima”. Vai ter de manter com alguns visitantes e sobretudo com as instituições que fazem parte do seu conselho consultivo uma relação muito substantiva no futuro, de forma a permitir-lhe ouvir e sentir a cidade o mais possível. Para ir integrando através de exposições temporárias ou através de acrescentos à exposição permanente, de forma a ir actualizando a memória de Guimarães com a dinâmica dos tempos. Felizmente, as coisas não estão paradas e não se chegou ao fim. O que se pretende não é cristalizar a memória da cidade num certo tempo, mas sim abrir (com uma leitura da memória de Guimarães em 2015) com a firme disposição de continuar a ouvir a cidade e integrar coisas novas. Há uma sala para exposições temporárias; e as duas grandes naves da exposição permanente estão divididas em duas grandes naves: a do território e a da comunidade. É suposto que o visitante comece pela do território: o que vamos ter é cartografias, imagens, edifícios notáveis, paisagens, as alterações que foram sendo introduzidas na paisagem por força da acção humana. E depois há a parte da comunidade: personalidades, tradições, mitos, futuros improváveis e futuros impossíveis. Uma outra coisa que distingue a Casa da Memória de um museu é o facto de abordar utopias e futuros que não se realizaram. Houve projectos na cidade de que se falou que poderiam ser feitos – depois não são concretizados – mas o que é facto é que num certo momento mobilizou a cidade. E procura-se dar visibilidade a isso. Como é que seria o Toural hoje se a igreja de S. Pedro tivesse as duas torres. Vai ser possível brincar com a cidade, alterá-la. Se o castelo em vez de ser ali, fosse ali. Vai ser uma das experiências que o visitante vai poder ter vai ser alterar a cidade. Há jogos para crianças... há uma série de experiências que vão ser dadas ao visitante. E que tentam satisfazer todos os sentidos: partes dedicadas às texturas, objectos e tecidos; cheiros, cheiros típicos que já desapareceram da cidade. Gostávamos que a

experiência fosse tão imersiva quanto possível: que pudessem tocar, experimentar, sentir, cheirar... provar por acaso acho que não (ainda temos de ir à questão do gosto). Mas que fosse sensorial, muito mais que intelectual ou contemplativa.

Mas a grande dificuldade radica aqui: o que é isso da memória? Já seria difícil abrir a casa da minha memória. Quanto mais da memória colectiva. É uma coisa tão intangível e inexplicável... e é esse o grande desafio do projecto. Era preciso ser um vimaranense de gema, e conhecer-nos bem, para perceber quão crítica é esta questão: vão ou não os vimaranenses reconhecerem-se na Casa da Memória? Pode traduzir o sucesso ou insucesso do projecto. Se isto pretende mostrar a memória de um povo, é preciso que esse povo se reconheça nessa memória. Se a comunidade não se reconhece, alguma coisa de muito grave se passou no projecto, andámos a dar tiros ao lado. Sendo certo que há-de haver pessoas que dizem “eu gosto da Casa da Memória mas falta isto, mas aquele tema foi mal abordado/desenvolvido”, e espero que haja uma visão muito crítica dos vimaranenses relativamente à Casa da Memória. Mas ainda que com alguma reserva / crítica, se reconheçam naquilo.

O equipamento também pretende constituir-se como um novo equipamento turístico relevante para a cidade, mas não podemos escamotear o que está na origem da Casa da Memória: expor a memória de Guimarães, num certo tempo. E se no dia 25 de Abril, 26, 27, que os vimaranenses recusam completamente a Casa da Memória, porque acham que não tem jeito nenhum, e não é aquela a memória que eles acham que seria a memória da sua cidade, vai ser o grande falhanço do projecto. Neste momento estou convencido que não, porque acredito muitíssimo no projecto. Há coisas em que tenho a certeza que as pessoas vão visitar com surpresa, porque as pessoas estão a contar com um museu e não vão encontra-lo. Chegar a uma maquete gigante do concelho, e agora só quero ver os cursos de água; agora só quero ver sol/sombra à medida que o dia vai correndo. Vão poder dedicar ali muito tempo.

Não podemos esquecer um público que para nós é absolutamente essencial, que é o público escolar. Como sabe, este é um fenómeno mais ou menos nacional – visitas escolares ao Paço dos Duques e ao Castelo – a fundação da nacionalidade, a primeira capital, berço do Afonso Henriques. O que gostaríamos pelo menos para os estudantes de Guimarães é que a Casa da Memória passasse a ser também ela (para além do castelo, não querendo tirar o lugar a ninguém nem a nada) um ponto obrigatório de visita dos alunos de Guimarães, se possível, em várias fases do seu percurso escolar. E por isso é que a casa da Memória também tem de ter uma relação muito dedicada através de um bom Serviço Educativo para o público escolar. Porque imagina-se que será do interesse de toda a gente proporcionar aos estudantes de Guimarães, ao longo do seu percurso académico, o conhecimento da sua comunidade, do seu território, da sua história.

Finalmente, a Casa da Memória trata das memórias, e muitas delas podem ser traduzidas através de objectos; e objectos o mais quotidianos e ligados à vida das pessoas. A Casa da Memória tem uma relação de certa distância com as peças valiosas de museu que não fazem parte da vida das pessoas. Aquilo que as pessoas usavam, em casa, para cozinhar. Colheres de pau, panelas, malas de cartão dos viajantes, e dos caixeiros-viajantes. Então, a Casa da Memória há-de ter imediatamente a seguir á sua abertura aquilo que se chama um repositório. Encontro em casa uma série de coisas que podem ser interessantes para a memória da cidade: a quem vou dar isto? E a Casa pretende no futuro ter um espaço (previsto no projecto desde o início, e já tem) e dotá-lo de uma equipa multidisciplinar (que pode ou não estar dedicada a 100%, presume-se que não seja preciso) disposta a recolher objectos que possam ser interessantes para o espólio da casa da memória. A Casa da Memória também responde a essa necessidade. Documentos, testamentos, cartas... um documento que pode ser relevante para a história da cidade. E nessa altura temos de estar capazes de analisar, perceber se é interessante, e eventualmente recolhê-la para depois a tratar, inventariar. Um sítio que recolha, trate e valorize as heranças / exemplares / bocadinhos de memória que têm em casa.

Como é que o projecto incorpora a memória mais recente da cidade voltada para a arte/cultura contemporânea?

Incorpora a que existe em 2015. Há uma parte muito significativa da exposição que aborda a CEC, a Cidade Europeia do Desporto 2013, mas sobretudo a CEC, porque não é preciso decorrer muitos anos para que se perceba que é uma coisa de que as pessoas se vão lembrar. Uma coisa que foi muito importante para a cidade, muito galvanizadora para a cidade; que teve uma relação muito forte com a comunidade enquanto tal, não com grupos de indivíduos. A toda a gente pareceu muito evidente que fosse o grande evento mais recente já com um lugar na Casa da Memória. Neste momento Guimarães está neste momento a candidatar-se a Capital Verde Europeia 2020. Vai 2020 ser um ano memorável para Guimarães? Será expectável que em 2024 surja na colecção permanente da Casa da Memória a memória 2020? Não sei. Mas são estas ferramentas que a Casa da Memória tem de ter permanente com a cidade para perceber se, ao fim de um certo tempo, aquele evento/acometimento/personalidade foi de tal forma marcante para a cidade que ficou na memória das pessoas e da comunidade, e nessa altura entra na colecção. Mas não há forma muito científica de fazer isto, tem de ser ouvindo e sentindo a cidade. Não há nenhum algoritmo que se possa inventar, por muito genial que seja o cientista ou o investigador, e que se possa dizer “meta estes dados nesta fórmula, e se der resultado acima de x, tem de passar a integrar a exposição permanente”. Não há, e ainda bem. O que há são coisas muito intangíveis, que têm a ver com o sentir da comunidade, com aquilo que recordam ou não. Por isso tem de se relacionar de forma tão íntima na cidade, para se ir actualizando e ir andando a par da cidade.

ANEXO 9 – ENTREVISTA A MARCOS BARBOSA

Qual a evolução da missão da companhia?

Ainda não existem edições sobre a história do Teatro Oficina. É um dos pilares da explosão cultural de Guimarães. Começa tudo a acontecer há 20 e poucos anos atrás, 93-94. Um senhor chamado Moncho Rodriguez vem para Guimarães fazer um workshop de teatro em que se inscrevem 700 pessoas. Foi surpreendente, e de repente Guimarães percebe que existe uma coisa chamada teatro que parece que é importante. Já tinham o Guimarães Jazz, já tinham associações da cidade. Esse Moncho Rodriguez consegue a partir de um teatro de rua, provocatório, criar em Guimarães uma espécie de grande efervescência em redor de uma coisa chamada teatro. Na altura tinha outro nome qualquer – ODIT, ou assim – que evolui para Teatro Oficina, e que marca várias gerações a partir daí. Foi lá que começou o Victor Hugo Pontes (agora um dos coreógrafos mais importantes do país), José Eduardo Silva (actor do Teatro Nacional), actores do Porto que trabalham muito e começaram lá, o Vítor Roriz (um dos coreógrafos portugueses mais importantes, Sofia e Victor), e inúmeras pessoas que passam aqui e ficam marcadas por isto, e agora fazem outras coisas. Qualquer coisa de muito especial aconteceu ali, com esse senhor sobretudo. Ele vai-se embora a determinada altura, e o projecto continua, já numa fase em que se percebe que isto é importante; e passa por diferentes fases. Vem o Gil Filipe, ligado aos grupos de trabalho amador; depois Nuno Pinto Custódio, uma coisa diferente com comédia del arte; depois a companhia decide fazer outra coisa ligada às novas dramaturgias, novos textos, com o director Jorge Loureiro (mais breve). E eu venho a seguir. Numa fase em que se quer fazer do Teatro Oficina um projecto aqui na cidade de Guimarães, ligado à nova criação dramática e à criação contemporânea. É muito importante perceber que nesse começo com o Moncho Rodriguez (?) as pessoas falavam sobre o Teatro Oficina, ele foi uma sensação na cidade, as pessoas vinham em massa ver as peças, e isso marcou várias gerações de pessoas ligadas ao teatro. Serão 20-30 pessoas (neste momento com 30, 40 anos) as pessoas que passaram por aqui e ficaram marcadas por esse processo. Eu não estive cá, mas tinha família em Guimarães, a comentar: «tens de ir a Guimarães, ver o Teatro Oficina, aquilo é espectacular». E eu ouvia com um bocadinho de indiferença. Mas foi fundamental para a compreensão das pessoas da política cultural para perceberem (mais uma achega) que Guimarães podia afirmar-se pela especificidade da sua relação artística com a cultura.

A câmara apoia a Oficina desde o início, ou vem a acontecer mais tarde?

Não, a Oficina é uma criação da câmara. A câmara cria a Oficina já depois deste momento em que percebe que o teatro é uma coisa importante, que mais valia fixar este encenador cá e fazer um projecto com princípio, meio e fim. E eu acho que isso foi mais um ponto para que as pessoas de cá pensassem: isto da cultura pode ser de facto uma afirmação da cidade. Digo-o olhando para trás, sem ter estado cá. E acho que foi fundamental, e é importante de ficar registado nessa história. O que aconteceu em Guimarães nessa fase (94... começa lentamente), a forma sustentada como isto foi crescendo, o Guimarães Jazz e o Teatro Oficina. As duas coisas que foram amparando esta ideia. Mais o património, a história. Sobretudo o Teatro Oficina foi fazendo um caminho para a criação contemporânea – o jazz também o faz mas é um jogo entre o mainstream e o contemporâneo – mas o teatro vai forçando esse caminho. Com o CCVF há uma espécie de afirmação: este é um espaço para a criação contemporânea, teatro, dança, etc. Algumas pessoas daqui perceberam esse enquadramento numa altura em que para além de Lisboa e do Porto (algumas fases) mais ninguém pensava nisso. É sobretudo o Teatro que empurra para essa ideia: a criação artística traz força à cidade, e vitalidade. Houve espectáculos aqui que criaram polémicas: um espectáculo famoso com miúdas em trajes menores, ainda na fase do Moncho, e que criou alguma reacção. Falava-se sobre o teatro, estava a provocar a cidade.

Existem/existiram outras companhias de teatro em Guimarães?

Não, existem imensas companhias amadoras. Associações como o CAR, o Convívio, vão tendo teatro; e são importantes. O associativismo é muito forte na cidade.

Falou da dança, e da dimensão do artesanato. A Oficina começou só com Teatro, e depois vai-se abrindo a outras valências?

Começa com artesanato e com teatro, e depois começa a programar outras coisas, música, etc. Porque foi crescendo. A melhor pessoa para falar sobre a Oficina em si é o José Bastos. Ele está cá desde muito cedo, ele é que sabe a história toda.

O Marcos chega em 2008, com um projecto novo...

Eu já cá tinha estado em 2006. Mal abre o Vila Flor vim logo fazer uma peça ao Festival Gil Vicente. Fiquei muito impressionado com as condições, não estava nada à espera – esta é a cidade em que passava as férias de Natal, com a minha família, os meus avós. Venho ao centro cultural, fico impressionadíssimo com o profissionalismo da equipa, uma equipa muito jovem, empolgada, com um novo centro cultural, um equipamento incrível. Fiquei de boca aberta. Entretanto fui para o México viver, mas vinha cá entretanto (fazia uma óperas cá em Portugal), fazer umas temporadas. E vinha ao centro cultural, já me conheciam nessa altura. Depois convidam-me em 2008 já com o horizonte 2012 na cabeça: esta é a companhia de teatro,

tentámos agora um projecto de novas dramaturgias que não correu muito bem, porque aquilo foi breve com o antigo director, e era preciso pôr a companhia rapidamente a funcionar, ao nível do melhor que se fazia no país, na Europa (isto foi o que me foi pedido), para que quando chegasse a CEC estarmos a trabalhar ao nível daqueles que vamos receber. E foi tudo muito rápido. Imediatamente fizemos co-produções com os Teatros Nacionais, com a Culturgest, a trabalhar com uma série de actores muito bons. A Companhia já tinha hábitos antigos – daquele teatro meio profissional meio amador; a nível de gosto, era uma coisa um bocadinho datada, para mim.

Embora houvesse algum hábito estranho ligado a outras práticas mais antigas... Estavam cá actores há muitos anos. Agora não temos actores, mas até ao ano passado tivemos aqui uma actriz que estava há 12 anos (é muito tempo, para alguém que está num projecto destes). Vim para cá trabalhar nisso, criar esses hábitos de criação, também convidámos para criar connosco pessoas de Portugal, argentinos, mexicanos, franceses, pessoas que se cruzam comigo por uma ou outra razão...

Sentiu-se um crescendo em termos de público, adesão das pessoas, chegados à CEC?

Sim. Foi uma excitação absoluta.

E a seguir?

Vamos falar sobre o a seguir? Essa é a parte mais difícil para mim de falar. Eu acho que Guimarães tem um projecto muito definido até 2012, e depois há o a seguir. Há de facto um choque. O Teatro Oficina continua a ter um projecto muito claro; e o paradigma é o de que todas as cidades principais deviam ter uma companhia como o Teatro Oficina, projectos de criação teatral que não têm. Assim como companhias de dança, devia ser possível isso acontecer. Mas não é possível. Em Guimarães, apesar de tudo, continua a ser possível isso acontecer, e com condições de trabalho espectaculares. Estou aqui neste Espaço Oficina porque quero, porque posso ir para a ASA, para uma black-box incrível que ainda gosto mais do que esta; posso ir trabalhar no centro cultural; em termos de condições, temos condições fantásticas.

Quando fala na falta de projecto, é de visão, é de financiamento?

Há uma coisa que o José Bastos certamente falará sobre isso. Nós temos um problema com o Tribunal de Contas. Também é verdade que é fácil ter um horizonte como a CEC e pensar “temos de chegar ali”, e depois é difícil pensar a partir daí, com os novos dados, o que acontece? Eu tenho ideias muito específicas sobre isso...

Há um acidente no meio de tudo isto. A partir de 2010, tornei-me programador de artes performativas da CEC. Quem pensou o projecto de teatro e dança fui eu. Espaços como o

Candoso, a ASA, embora sejam sempre fruto do trabalho de várias pessoas, foram criadas dentro do meu programa. Gostava que a black-box da ASA tivesse ficado mais no centro da cidade, mas acho à mesma um espaço maravilhoso, óptimo. Mas portanto as minhas responsabilidades não foram só sobre o Teatro Oficina, foram maiores que essas. E pós 2012 voltei a estar só no Teatro Oficina. Tudo o resto que acontece à minha volta, não é da minha responsabilidade. Eu sinto que Guimarães também tem uma nova realidade à sua volta, que é a realidade do Porto que nasceu; Braga tem um projecto com os defeitos e dificuldades que tenha, mas parece-me muito claro; e Guimarães está a viver uma espécie de luto.

Ao mesmo tempo também, como alguém que está a criar na cidade, tenho pena de não ter mais pessoas em criação na cidade, de forma mais permanente. Para ser justo, com estas questões do tribunal de contas, se calhar não houve condições para o fazer. Mas é preciso ter equipas preparadas para o fazer, com conhecimento, preparação. É preciso perceber se isso é possível ou não.

Falou de Braga. Existem aquelas parcerias, o Quadrilátero Urbano. Isso afirma-se como parceria na prática, ou as cidades estão a competir umas contra as outras?

Como tudo o resto neste país, competem estupidamente. Eu acho óptimo em termos da realidade do país, é espectacular Braga estar com o Teatro Circo cheio, o Porto estar cheio de gente a fazer coisas; as pessoas têm de pensar é: qual é o nosso projecto? Eu como criador, quanto mais peças de teatro houver melhor, quanto mais bons encenadores à minha volta, ainda bem. É pena é não haver mais. As coisas funcionam por osmose, por simbiose. As coisas ajudam-se umas às outras, coisas positivas geram coisas positivas. Se houvesse um entusiasmo de região era óptimo. O problema de Lisboa que concentra recursos e meios e que ignora o resto do país; também acontece que o Porto ignora Guimarães, Guimarães ignora as cidades ao lado (Santo Tirso e Vizela); esses problemas vão-se replicando. Por isso é que somos um país provinciano. É mais uma razão para o subdesenvolvimento das coisas.

O Marcos sente que a população de Guimarães sente esta companhia como parte da sua vida, da sua cidade?

Muito pouco. O Teatro Oficina interessa às pessoas que já gostam de teatro em geral, e que já vêem teatro; e que moram no Porto, em Braga, e vêm ver a companhia como vêem outras coisas que gostam de ver noutras companhias. Se vêm ver a Mala Voadora, também vêm ver o Teatro Oficina. Há uma relação com estas pessoas que têm aulas connosco, mais próxima. Mas não sinto que haja esse entusiasmo com a companhia de teatro. Há muitas razões para isso. Acho que era preciso comunicar de forma diferente, orçamentos diferentes. Nós fazemos formação durante o ano inteiro, fazemos três produções, workshops de dramaturgia com a Lark

Foundation (provavelmente a melhor instituição de novas dramaturgias do mundo). Claro que temos toda uma estrutura por trás; mas isto é menos de metade do que eu tinha quando cheguei a Guimarães. Sobretudo em termos de comunicação, tem de se comunicar de maneira diferente. Não sei muito bem qual é chave para isso. É preciso pensar na cidade. Tentamos fazer isto, com esta coisa de ir às freguesias. Por exemplo, a peça anterior que fizemos chama-se a Grande Cena (do Jacinto Lucas Pires), estreámos a 28 de Janeiro. Fizemos vários ensaios nas freguesias, 20 minutos de peça em freguesias diferentes onde nunca ninguém vai, para as pessoas sentirem que fazia parte delas. E elas vinham ver a peça. E as pessoas sentem que há ali qualquer coisa... mas é preciso ter continuidade.

Tivemos várias fases. Em 2011 e 2012, tínhamos sete actores a trabalhar a tempo inteiro connosco. Alguns dos melhores actores do país estavam nesse grupo (tinham apanhado a melhor fase do Ricardo Pais no S. João, uma verdadeira escola de actores, e também pessoas que lá trabalharam, como João Henriques). Em 2012 os actores trabalhavam à tarde, e de manhã tinham aulas de voz e de movimento, com duas pessoas incríveis; à volta destes sete haviam mais dez ou onze, que vinham quando queriam e faziam projectos específicos. Esses actores todos, em Janeiro de 2013, foram-se todos embora.

Ao longo de 2012, os actores trabalharam com profissionais internacionais com que apresentaram projectos fora do conforto normal do trabalho dos actores. Com a dança, marionetas, voz. Para, pós-2012, eles tornarem-se melhores actores, mais criativos e mais abertos, para aí sim começar o verdadeiro trabalho da equipa. Todo o projecto é pensado para o pós-2012. A coisa foi pensada para o Teatro Oficina se tornar um ponto de referência teatral no norte de Portugal, no país – as pessoas dizerem “há aquela companhia no norte, que trabalha com imenso rigor”. Temos uma grande companhia de teatro. Até Dezembro de 2012 achei que era isso que estávamos a fazer. Após 2012, em termos de criação artística, os espectáculos que fizemos a partir daí fartaram-se de ganhar prémios e ter críticas incríveis. Em termos artísticos o que estamos a fazer está a ser válido, está a ter pertinência. Nós vamos ao Festival de Almada, estreamos lá, e temos o crítico do The Guardian que vai ser o segundo dia da peça e escreve que de tudo o que viu no festival de Almada (coisas com outra escala financeira) a melhor peça foi a nossa. E diz mais, diz que acabou de ver no Royal Court em Londres e que a nossa versão é muito melhor. Ou o Rei Lear que nós fizemos, que ganha o prémio da crítica. Um espectáculo maravilhoso, que gostaríamos de remontar.

Quando me for embora... aqui sinto-me em casa, estou cá há 8 anos, é muito tempo (e já acabei um ciclo que é preciso fechar). Gosto muito disto, da cidade, tenho uma vida incrível aqui. Quando olhar para trás, o que mais me custa é a pergunta que fizeste: porque é que isto, com tantas coisas boas, não se tornou uma coisa como, não digo como o Vitória de Guimarães,

mas... “a nossa companhia”. Sei as razões disso. Uma companhia numa cidade tem de ser muito acarinhada.

Quais são os desafios, para o futuro?

Para mim o desafio é ir-me embora e esta companhia continuar. Este ano, com este orçamento, os objectivos são fazermos as nossas peças...

(Este monólogo com a Carolina. A Carolina é importante como exemplo: esteve nas nossas turmas de teatro, e foi por eu estar aqui – podia ser eu podia ser outro qualquer – as conversas que teve com pessoas que aqui trabalhavam, fizeram-na perceber ‘posso ir para a ESMAE’ (Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo, no Porto) mas é só uma maneira de a seguir ir para outros sítios; dois anos na ESMAE, um ano em Lisboa, e de Lisboa foi fazer o conservatório de Paris. Conseguiu ter, por esta convivência, por adolescente andar aqui a ensaiar para o projecto panos da Culturgest. Percebeu as possibilidades que tinha.)

O desafio é... para mim é tão importante ter as pessoas das freguesias todas como ter o tipo mais sofisticado que vem do Porto de propósito; se não temos as casas completamente cheias, como é que angariamos gente para ver espectáculos; e preparar o caminho para que este projecto continue, porque sinto uma tentação de relativizar e de que isto não é importante. E é muito importante.

Há uma coisa que está a acontecer. As instituições culturais estão a ser retiradas aos artistas. Estão a colocar à frente dessas instituições pessoas que não vêm do mundo da arte. Em vez de termos directores artísticos temos programadores, que são pessoas que trabalham com uma espécie de catálogos dos artistas que estão na moda, decidem quem é que se apoia e quem é que não se apoia. Isso não é exactamente mau: mas não existem teatros sem projecto artístico. Braga, Famalicão, Guimarães, Lille, Badajoz, têm de ter um projecto artístico, uma direcção artística; criação de dentro para fora. Uma definição do projecto.

Quando cá cheguei a Guimarães a programação do CCVF apostava em 4 ou 5 criadores: Rui Horta, João Garcia Miguel, Nuno Cardoso, Paulo Ribeiro... Na altura o centro cultural programava uma coisa que na verdade era um *mainstream* mas tinha um deserto à sua volta, e apostava na criação contemporânea. Mas ia apostando numa franja que arriscava um bocadinho. Quando o Rui Horta veio para cá em 2013, em termos de dança, apostou ainda mais nos novos valores.

Em 2008 havia uma coisa: este é um centro de criação contemporânea, somos contemporâneos, não vamos agredir o público porque precisamos de ganhar público, a música faz um balanço (programamos muita música boa, mas que enche auditório), há esse equilíbrio.

O problema das pessoas da cultura – vais reparar – as pessoas têm os discursos certos, todas. O discurso funciona, está certo. O problema depois é a prática. Nós aqui estamos no meio das couves; no meio das couves, se dissermos às pessoas ‘vamos ver uma peça de arte contemporânea’ é estar a agredir, é estar à sombra da couve. As pessoas não têm hábitos culturais, não os adquiriram neste espaço de tempo; há uma nova geração que sim, mas é na mesma uma minoria. E nós temos de dizer às pessoas ‘venham lá ver esta peça, isto é para si, sabe que os seus impostos pagam o CCVF, está a pagar os salários, o aquecimento; é seu. Vamos lá gastar as alcatifas’. As pessoas riam-se ‘ah, está-nos a convidar’. A cada grupo de 20 pessoas a quem disse isto, vieram 5 ou 6. Vieram mas não voltam. Tenho de ir lá outra vez buscá-las para virem. Isto das couves: a minha família é mesmo daqui. E há 2 tipos de pessoas aqui: há os empreendedores, que criaram as fábricas, e mudaram a vida de uma ruralidade absoluta e fizeram a revolução têxtil tardia em Portugal, e criaram alguma riqueza, (a burguesia rural), mas isso abriu portas; os próprios operários começam a abrir nas suas garagens pequenas fabriquetas, também cresceram, alguns ficaram muito ricos. E há uma geração pós-25 de Abril muito ligada ao poder local, que no seu melhor momento foi também empreendedora e criativa, ao detectar em Guimarães, este potencial distintivo da cultura. Houve uma mutação social, mas que não se sente na maioria. Continua a ser um sítio de gente com muito poucos hábitos de frequência deste tipo de actividade, que viveu muita pobreza. É com estas pessoas que estamos a trabalhar e a falar de criação contemporânea. Temos de ser honestos. Isto demora tempo.

ANEXO 10 – ENTREVISTA A NUNO FARIA

Podia começar por contar a história da Plataforma das Artes e da Criatividade, e especificamente do Centro Internacional de Artes José de Guimarães. Qual a relação entre estes dois conceitos? Qual a identidade do Centro dentro da PAC?

É uma pergunta interessante. Eu acho que a PAC é uma espécie de contentor, de ideia, que se materializa numa praça, mas que na realidade ainda não existe – uma plataforma das artes. É uma boa ideia, mas ainda não se consumou. A única coisa palpável que existe, para além deste *cluster* de empresas e estabelecimentos (poucos e descosidos, vão e vêm, não têm efectiva ligação ao centro); não há propriamente uma plataforma, uma plataforma conceptualmente é uma coisa orgânica, e que funciona. O nome é bom, plataforma é um conceito operativo que é bastante actual/contemporâneo, que tem ressonância nos dias que correm, mas não passa disso. O Centro é verdadeiramente a única realidade palpável; e é o equipamento seguramente mais relevante, simbolicamente e materialmente, da plataforma. A PAC é por enquanto o nome de uma praça, que poderá vir a ser conceptualmente actuante, mas ainda não é. E a pergunta é interessante porque há de facto uma ambiguidade: entre o Centro e a Plataforma... é algo que existe mais como nome do que como realidade.

Em relação ao Centro, como é que é atraído e chamado para este projecto?

Eu estou desde a génese do projecto artístico. Já tinha trabalhado com Guimarães em 2006 quando estava na Gulbenkian, tinha feito curadoria de uma exposição no CCVF, o primeiro equipamento a existir dedicado à cultura contemporânea aqui em Guimarães, e que marca o início de uma política cultural para além da política patrimonial muito importante que Guimarães foi desenvolvendo nas últimas décadas, que depois tem uma continuidade com a abertura a uma política ligada à cultura contemporânea, e que tem o ponto culminante/alto com a inauguração do CCVF, que se tornou um centro muito importante do ponto de vista de uma deslocalização das práticas, sobretudo ligado às artes performativas, não tanto à arte contemporânea; se bem que a minha colaboração tenha sido no âmbito da arte contemporânea, quando ainda o centro dava os primeiros passos. Tive essa primeira colaboração foi muito interessante, fiquei muito entusiasmado com a cidade. Entretanto a minha vida mudou, mudei de Lisboa para o Algarve, onde comecei uma série de projectos. Num deles fui programador do Allgarve, que era um projecto que tinha uma parte importante de arte contemporânea, e essa programação foi colocada sobre o signo da relação daquela região do sul de Portugal com a África, e convidei o coleccionador José de Guimarães a mostrar a colecção africana dele. Foi aí que começou. Na altura ele já estava a falar com os arquitectos que vieram a construir este

edifício (ainda em fase de projecto, final de 2009), fui conhecendo o projecto. O José de Guimarães foi muito importante na altura ao nível do desenho das salas, como haviam de ser as reservas, etc., e ia mostrando ao longo do processo (que inaugurou em Junho, Julho de 2010). Houve uma convergência. O meu nome foi proposto. Comecei a trabalhar no projecto pouco tempo depois disso. E inaugurámos em Junho de 2012. Só mais tarde me tornei director artístico do centro, em Setembro de 2013. Começámos a programação regular em Janeiro de 2014. Mas preparámos a inauguração do centro e a exposição inaugural, Para Além da História (que ficou um ano, exposta).

O José de Guimarães já tinha algum espaço em Guimarães onde expunha as suas obras?

Havia uma sala no Paço dos Duques – ainda existe – que tem peças que foram doadas pelo José de Guimarães há mais de vinte e cinco anos. Quase há 30 anos. E tem duas esculturas em espaço urbano, espaço público. Uma na UM, e outra aqui relativamente perto. Portanto há uma presença não só simbólica, mas material, também.

A política municipal voltada para a cultura contemporânea marca o surgimento de uma série de novos equipamentos, a partir do Vila Flor. Aqui o Centro, o CAAA... estes dois últimos projectos, assumem missões diferentes?

Sim, são projectos com escalas muito diferentes, mas curiosamente por vezes cruzam-se em algumas opções. Alguns artistas que colaboraram com eles também colaboraram connosco. É interessante. Há uma identificação de interesses; metodologias muito diferentes, porque gerir um espaço desta natureza é muito diferente de gerir o outro.

O CAAA acaba por ser numa base de voluntarismo.

Sim, sem deixar de ser bem feito. É um trabalho que vai para além das actividades profissionais das pessoas. Há um associativismo. Mas é um espaço que de facto faz parte deste tecido que se foi formando com a CEC; havia outros projectos anteriores, como o Laboratório das Artes, sobretudo, um espaço emblemático da cidade que há muitos anos que mostra arte contemporânea.

Pelo que li, o CIAJG parece ser uma espécie de concretização física do projecto da câmara: o de tentar conciliar a dimensão patrimonial com o lado contemporâneo. A missão do Centro dá a entender que o equipamento é uma resposta prática a este cruzamento.

Sim. Não há uma relação instrumental, ou directa. Há uma convergência estratégica, mas que é sobretudo espiritual. Há uma leitura do que é este território, e do que foi este projecto e visão que os responsáveis autárquicos tiveram ao longo dos anos. É exemplar a forma como o Centro

Histórico foi repensado, pela equipa do arquitecto Távora. Há aqui uma densidade de pensamento sobre o que é uma cidade, o que é o passado, o que é a memória. E também as condições materiais e simbólicas da colecção de José de Guimarães e do próprio trabalho do artista, que nasceu na cidade. E também os meus interesses e a minha formação humana e artística. Portanto, há aqui três vértices que eu acho importantes. E também a forma como eu e o José de Guimarães fomos trabalhando sobre essa ideia.

Acho que os protagonistas foram bem escolhidos – pessoas já com alguma experiência da cidade, e do projecto artístico da cidade. No fundo pensaram um projecto que não estivesse em dessintonia com o que estava a ser feito. Mas também porque não era evidente que o projecto fosse o que foi: há uma colecção (rica, mas mais ou menos inusitada – 3 grandes áreas), e houve uma espécie de leitura (ainda antes de saber que este projecto ia acontecer, quando começámos a trabalhar) e pela primeira vez houve alguém que leu o trabalho do José de Guimarães de uma forma mais complexa. Para mim tornou-se evidente, na altura, que era impossível conhecer o trabalho de José de Guimarães artista sem conhecer o trabalho de José de Guimarães coleccionador. São duas faces da mesma moeda. E era preciso perceber de onde aquilo vinha. Esse foi um trabalho ao longo do período de preparação da exposição do Algarve, e fui sendo burilado para aqui. A primeira expressão artística – o primeiro contacto com o mundo artístico – de José de Guimarães, para além das visitas que fazia ao Alberto Sampaio, foi o trabalho enquanto desenhador e arqueologia (desenho arqueológico em equipas que trabalhavam sobre os Castros, aqui da zona de Guimarães, ligado à SMS).

A ideia foi, partindo do conceito de que a arte não tem tempo (existe para além da história), pensar como dar corpo a isso e pensar toda a poética e a ética da forma como o trabalho de José de Guimarães se foi construindo a partir das origens (aqui) e a partir da mundividência que ele foi criando. Nada disto seria evidente, não seriam os propósitos políticos (por mais bem definidos que fossem) que iriam resultar no que resultou. Ou seja, acho que há uma relação forte entre ambas.

Ou seja, o projecto artístico não é uma ilustração do projecto político. Eles encontram-se, mas são duas esferas completamente diferentes.

Nestes 3-4 anos, a missão do Centro mantém-se ou verifica-se alguma evolução?

Há sempre; uma instituição desta natureza torna-se um organismo. Há duas questões, e eu estou no meio delas (enquanto director artístico), no meio dessas duas vontades. O pensamento político – este projecto foi tornado possível pela política da autarquia; e que será uma realidade enquanto essa política estiver em sintonia com o projecto. Não é evidente que isso seja uma coisa para sempre, é preciso perceber como as coisas amadurecem.

A primeira exposição – Para Além Da História – tinha um propósito muito claro. Era criar um território e um mapa para o que se viesse passar a seguir. A exposição ocupava todo o espaço, que seria desdobrado em dois: exposição permanente e temporárias. Logo a partir daí haveria uma mudança. E com as exposições temporárias que têm acontecido, que estão sempre mais ou menos ligadas ao espírito do Centro e à colecção (há relações) expandiu-se o território de trabalho.

Também é preciso entender que há três partes: uma é a parte autárquica, que criou condições para que o Centro existisse e que cria condições para que o Centro viva; depois há o próprio artista e (sobretudo) coleccionador José de Guimarães; e depois há uma direcção artística que cria um programa, e que tem autonomia em relação às outras duas partes, estando obviamente alinhada com elas. Mas nessa autonomia joga-se muito do que será o sucesso (ou não) da relação entre as partes. É exemplar do ponto de vista político e do ponto de vista artístico a autonomia artística que a direcção artística do Centro tem (neste caso sou eu, mas não vou ficar aqui para sempre). Não há aqui uma instrumentalização possível (faz isto, faz aquilo). Tenho total autonomia dentro de uma missão e de objectivos, dentro de uma espécie de projecto.

Em termos de públicos, qual tem sido a evolução desde a abertura?

Os públicos, segundo a minha contagem, têm crescido sempre de ano para ano (pouco). O primeiro meio ano foi excepcional – novidade, CEC. Mas concretamente o público tem sempre crescido, pouco, mas tem. É a minha leitura dos números, porque temos de contar com tudo o que se faz no Centro (o Serviço Educativo, obviamente). Muitas vezes não são pessoas que vêm directamente ver as exposições, mas vêm a partir de um trabalho... esses números existem.

Por outro lado, os números podem ser vistos de várias maneiras. Aquilo de que não tenho dúvidas, embora seja um dado um pouco subjectivo, é que há uma fidelização de públicos. Há pessoas que voltam, para ver os ciclos, em diferentes momentos do ano, mais do que uma vez. Isto é visível nas inaugurações – há um número muito consistente de pessoas que vêm; e depois é vistos nas visitas guiadas, as pessoas que voltam a ver a exposição.

O número de público não é satisfatório; nem do ponto de vista político, pelo investimento público que é feito, quer do ponto de vista da equipa que aqui trabalha – achamos que temos de ter mais público. Há dias em que vem mais gente do que noutros dias, mas há dias em que vêm muito poucas pessoas. E um equipamento desta natureza precisa de mais gente.

É muito satisfatório (um sucesso muito grande) o número de públicos associados ao nosso Serviço Educativo, muito abrangente, desde a mais tenra idade até às Universidades, e muito consistente. Já não somos nós que andamos à procura das escolas, são as escolas que nos procuram.

Portanto, há uma nota de satisfação por esse crescimento ténue, e também pela fidelização, e pelo trabalho no Serviço Educativo.

Mas isto leva-nos a outras questões, que não sei se me vai colocar. Este equipamento é sobredimensionado para uma cidade como Guimarães, com 50 mil visitantes, que tem um forte apelo turístico, mas que é no interior do país, que é no norte do país, que está ao lado de uma grande cidade visitada por turistas (o que pode ser bom, pode ser mau; pode ser concorrência, pode ser complementar), e que é longe do grande centro – Lisboa. E dentro da própria cidade a lógica patrimonial – os ícones patrimoniais – são muito mais fortes do que estes novos pólos de arte contemporânea, e estas novas centralidades.

Mais fortes em que sentido? Porque se afirmam por si só?

São pólos atratores, que têm muitos anos: o Paço, o Castelo, o Museu Alberto Sampaio, são sítios que têm uma grande presença de público.

O CIAJG atrai visitantes de fora de Guimarães?

Acho que não em grande número. Há uma grande dificuldade – talvez seja um dos pontos fracos... a publicitação do centro – a comunicação – ainda deixa muito a desejar. Se me perguntar, as pessoas do meio artístico sabem que existe? Sabem! O Centro está muito bem plantado no imaginário dessas pessoas, as que vêm e as que não vêm. Sabem que há um programa sério que está aqui a ser feito; atraente, consistente. Sabem grosso modo o que está a ser feito aqui; um belíssimo edifício, bons equipamentos expositivos, uma boa e consistente programação, e que é original na cena artística em Portugal. Isso está conquistado, o que não quer dizer que venham todas as pessoas que sabem que isto existe. Há uma grande dificuldade de mobilidade, não há uma tradição dessas em Portugal como há noutros países, e as pessoas são muito comodistas, muito centradas em Lisboa.

Mas não creio que o Centro tenha um grande impacto mediático e que tenha a comunicação que deveria ter. Sei lá... fóruns de turismo... acho que ainda não estamos lá, embora estejamos a dar passos para isso.

E desafios para o futuro do Centro?

Há vários desafios. O primeiro, do ponto de vista curatorial/de programação é que o Centro se consolide e que seja um projecto irreversível. As dificuldades não são poucas: tem uma colecção, tem uma equipa pequena (que se está a especializar mas não é especializada), a estrutura que alberga o Centro (a Oficina) é vocacionada sobretudo para as artes performativas (e que é de referência, mas não forçosamente para a arte contemporânea); e essas equipas demoram tempo a formar-se, sobretudo se não houver um orçamento para as contratar. O meu

principal objectivo é que a implantação do Centro seja irreversível, do ponto de vista da missão e do projecto.

O segundo desafio é que o Centro seja adoptado pela cidade; acho que ainda não foi. Ainda não está conquistado, e não sei se algum dia vai estar – espero que sim.

Já agora, que caminhos é que podem ser trilhados para se chegar à conquista do coração das pessoas?

É um bocadinho misterioso isto – porque é que adoptamos umas coisas como nossas, e outras não. Como é que se cai nas boas graças de uma comunidade.

Porque não será só o tempo...

Não é só o tempo. Já havia tempo de isso acontecer. Há aqui duas dimensões. A primeira é: as pessoas em Guimarães têm grande carinho e sentem como delas o Castelo. Mas tirando uma visita esporádica quando estamos na escola, e voltarem lá com os pais uma ou outra vez, praticamente não se vai ao castelo. Indo uma vez já não se vai duas. Não se pode dizer que isso seja uma prática; não se pode dizer ‘ah, e tal, vamos ao castelo’. Não tem que ver com a assiduidade; é a própria natureza daquele monumento. Quando há lá eventos imagino que se possa ir. A CEC estruturou-se: aquele ponto alto era um ponto para onde afluíam muitas coisas.

Agora, um sítio desta natureza [CIAJG] é um pouco diferente. Está-se sempre a renovar. Nas práticas. Tem uma dimensão museológica, mas também uma dimensão mais de centro de arte contemporânea, em que as coisas circulam. As pessoas têm mais motivos para voltar. Mas nós sabemos que há uma questão de fundo: a arte contemporânea ainda não é (não sei se algum dia virá a ser) uma área / um domínio das massas. Tem relação sobretudo com uma determinada elite (no sentido cultural), com uma minoria (para não haver ambiguidades ideológicas). Pode-se ambicionar, mas não se pode ter a ilusão que isto será um projecto que vai conquistar públicos excepcionais. Acontecem fenómenos, às vezes, uma artista como a Joana Vasconcelos (que quando expõe é um fenómeno social, traz muita gente) mas é uma coisa esporádica, não se sabendo bem porquê e por obra e graça de quem.

Esta praça – estamos no coração de um trauma colectivo, que é o desaparecimento do mercado. Era um sítio de encontro. O mercado saiu ainda antes da construção do Centro, não haviam condições para continuar o mercado. Mas houve uma desertificação simbólica em Guimarães, penso eu. O que foi colocado aqui, no centro dessa ausência – desse trauma, sofre as consequências de ser uma coisa que ainda não está resolvida. Esta parte da cidade – que é totalmente central – ainda não está completamente humanizada, ainda não é um sítio a que as

peessoas queiram vir e queiram estar. E para uma instituição desta natureza, é importante que as pessoas se sintam bem aqui. Primeiro, que queiram estar na praça; depois, que queiram entrar.

Por outro lado, acho que muita gente em Guimarães ainda não sabe o que isto é. “Ah, e tal, estão lá umas peças do José de Guimarães, da CEC”. Apesar de todo o trabalho que nós fazemos, isso vai levar tempo. Se calhar as crianças que vão agora ao Centro, daqui a 10 anos, ou 5, voltarão, ou já trazem os pais, ou sabem o que existe. Se o Centro se consolidar até lá – como há tantas instituições que se consolidam – acredito que daqui a 20 anos haja uma maior compreensão do que isto é. Mas é preciso perceber se os ciclos políticos estão dispostos a esperar 20 anos. Um projecto com esta dimensão, para não se tornar num elefante branco, precisa de ter uma ideia: tem de ser consensual politicamente, não pode ser atacado politicamente; deve ser criticamente reavaliado, mas deve ser consensual. “Está ali, tem uma ideia, vamos alimentar esta ideia”. Vamos ver.

Quatro anos passados da CEC, continua a sentir que a cultura é uma bandeira da política municipal?

Sim, isso parece-me evidente. Acho que o trabalho em Guimarães foi exemplar, do ponto de vista cultural, da maneira como a cultura pode elaborar de dentro da *polis*. Mas Guimarães foi completamente deixada ao abandono pelo Estado Central. Uma pessoa tem de se questionar: só há dinheiro quando há festa? E quando a festa acaba, o que é que fazemos? O Estado tem grande responsabilidade, e ainda não a assumiu. Repare: Lisboa e o Porto, as duas anteriores CEC, não só criaram os seus equipamentos (o CCB e a Casa da Música), como são fortemente apoiados pelo Estado. Continuaram a ser. E o Estado não dá um tostão a Guimarães – ou melhor, não há dinheiro estrutural ([que diga] “bom, este equipamento foi criado, portanto nós vamos investir nele, e não vos vamos deixar”).

O orçamento da câmara é muito relevante, para a escala de Guimarães, mas é muito insuficiente para a escala do projecto. Estamos num impasse. É preciso ver se o Estado quer finalmente cumprir com a sua própria responsabilidade, e é preciso não esquecer que foi o Estado que propôs que Guimarães se candidatasse a CEC. É o símbolo de um país desestruturado, cheio de buracos, incongruências, altos e baixos, e que não tem uma política cultural estável e definida. Basta ver: não há Governo que não mude, e que não mudem os nomes dos institutos – trabalhei seis anos no Ministério da Cultura desde o início (1996) e hoje em dia já não sei como é que se chamam os institutos (só se fizer um esforço). Ministério da Cultura, Secretaria de Estado, ninguém sabe muito bem.

E há uma cisão ideológica muito artificial. Os políticos muitas vezes têm uma espécie de bloqueio ideológico, e são transportados – apesar da sua vontade – para esses constrangimentos.

A ideia de que a direita está muito mais interessada no património e a esquerda na contemporaneidade... não se deveria verificar na realidade. Andamos sempre num “ai ai ai, vem a direita, isto vai tudo ao ar... agora vem a esquerda, vamos respirar um bocado...”. Isto não é produtivo. Qualquer pessoa que fale individualmente com políticos percebe que esses constrangimentos ideológicos muitas vezes não têm significado.

[Este trabalho de projecto] é um óptimo estudo de caso. Há outros espaços interessantes que nasceram com a CEC, o Laboratório da Paisagem. A relação com o ensino da arte, que é um dos grandes objectivos da... era interessante falar com alguém da Universidade.

Vai ser criado um curso de artes, que vai ser apoiado pela Câmara, e é interessante, porque a política da câmara estabeleceu como prioridade o ensino artístico. Guimarães, cidade da formação artística. É interessante perceber a utopia.

Eu tenho alguma expectativa. Não tenho a certeza de como a coisa andarà, mas tenho expectativa que o projecto de Guimarães se desenvolva. Mas genericamente, as CEC são muito desestruturantes para uma cidade. Leva-se tempo a recuperar de uma capital da cultura. Claro que dão instrumentos. E cada cidade, à sua maneira, beneficiou disso. O Porto talvez tenha sido a cidade que beneficiou mais, porque investiu dinheiro no redesenho da cidade... a grande mais valia das 3 CEC é a Casa da Música. É um projecto absolutamente marcante, uma espécie de meteorito que caiu ali, é forte. Acho que nenhum dos outros (CCB e este Centro) têm a força que a Casa da Música tem pelo próprio projecto arquitectónico, e artístico; é uma pirâmide, um marco importantíssimo. O CCB tem uma lógica de monumento, ligada a uma zona simbólica da cidade, mas que não rompe propriamente, é uma espécie de continuidade, uma lógica de obra de Estado que a mim particularmente não me interessa. O Centro (em que estamos) é um belíssimo projecto de arquitectura, mas que não é suficientemente fracturante/incandescente para ser um sítio a que as pessoas venham só pela arquitectura; pode ser uma estratégia, como Bilbao definiu, “um edifício que só pelo edifício as pessoas venham”. É ir ver o papa, ao Vaticano. Há uma peregrinação. Este Centro não gera uma peregrinação; há uns amantes de arquitectura que sabem que isto existe e vêm-no ver, mas não é um Estádio do Braga (do Souto Moura). O CCB também não tem essa dimensão, tema vizinha do Mosteiro dos Jerónimos... a Casa da Música tem. O que é isto? Presumo que seja uma coisa semelhante às pirâmides do Egipto ou aos Jardins da Babilónia, as pessoas dizerem “isto é incrível”, e falar-se nisso...

ANEXO 11 – ENTREVISTA A RICARDO AREIAS

Gostava que contasse como nasce este projecto do CAAA, qual a sua missão, a ideia, a vontade.

O CAAA nasceu no contexto da CEC. Foi aí que se criaram as condições para fazer o CAAA. Nós começámos a pensar no projecto no pré- CEC, quando se esta a planear o que se ia passar na cidade. Foi pensado como um projecto de base associativa, multidisciplinar (várias áreas artísticas), mas que depois se materializaria neste espaço, e os eventos decorreriam aqui. Constituir um grupo informal como associação é a parte mais fácil. O espaço físico surgiu como resposta a certas necessidades que a CEC não sabia que tinha, mas que nós analisámos e percebemos que havia uma série de lacunas no que estava previsto para o arranque; um espaço mais informal, mais alternativo, para apresentar exposições, albergar artistas, ou mostras numa escala mais pequena. A nossa blackbox (para teatros, para performances) é uma coisa com uma escala que não estava previsto haver em mais nenhum espaço na altura. Como é uma estrutura de iniciativa privada – e não estávamos directamente dependentes da CEC, para lá de um apoio – foi-nos muito mais fácil articular as coisas. Eu sou arquitecto. O próprio projecto para o espaço foi pensado por nós. O programa do espaço. Que sub-espacos teria de ter. Depois a recuperação do edifício, que estava abandonado. Procurar um edifício que se adequasse ao orçamento que nós tínhamos. Foi tudo feito por nós, não estávamos dependentes de parceiros externos. Nós íamos fazê-lo de qualquer maneira, quer tivéssemos ou não apoio (embora adequando aos recursos que tivéssemos).

Conseguimos abrir antes da CEC começar; o primeiro espaço no âmbito da CEC a abrir. Em Outubro de 2011. O espaço seguinte que abriu para o contexto da CEC foi só em Maio, a PAC. Conseguimos adiantar-nos. E tivemos a vantagem de termos sido usados como bandeira de alguns dos eventos da CEC, precisamente pelo interesse da comunicação da CEC em não querer mostrar coisas que já existiam, usaram-nos como exemplo.

Em termos de modo de funcionamento – durante a CEC e agora, que são coisas completamente distintas – nós fizemos um acordo com eles, em que albergávamos programação, produzíamos alguns eventos (a nossa equipa de voluntários), e eles financiavam-nos a obra do edifício. Por evento. Esse custo de metro quadrado era pago e revertia para a recuperação do edifício. Prestávamos o serviço, e em vez de o recebermos nós, canalizávamos para o edifício, para que quando a CEC acabasse o edifício pudesse ser autónomo, e manter-se, como se mantém hoje em dia (com muito menos programação, como é lógico).

Tivemos também a circunstância de ter muitos apoios a nível financeiro, na altura; muitos patrocinadores. Não em numerário, mas a nível material. Toda a tinta do interior foi oferecida pela Barbot, o material eléctrico por uma empresa local, pintar a fachada exterior do edifício e a mão de obra também nos foi dada por um construtor local, outro tipo de materiais por fabricantes locais. Fomos conseguindo aos poucos ter uma série de pequenas coisas, que para uma estrutura que está a arrancar e sem fundos, é muito importante a nível orçamental.

Na programação, em 2011-12, tínhamos eventos de produção nossa; mas a maior parte eram inseridos na programação da CEC, eventos programados e localizados aqui, até para fazermos parte do próprio circuito da programação geral. Até 2013 funcionou assim, porque a CEC se estendeu até Junho de 2013 (projectos a decorrer e que foram prolongados). Actualmente, nós somos uma estrutura que continua a funcionar nos mesmos moldes – na direcção são tudo voluntários, a produção também. Nós temos um apoio da DGA (que até já acabou; pedimos um apoio bianual, 2015-16, mas só tivemos 2015 porque não voltaram a abrir concursos. Só conseguimos esticar um bocado e fazê-los durar). E depois temos um apoio municipal, no âmbito de um programa de apoio às associações culturais e recreativas da cidade, que é um apoio à programação: concorremos com um projecto, e eles dão-nos um apoio de 6 em 6 meses, mas no fundo é para cobrir a renda do edifício. A nível de programação, conseguimos que as coisas funcionem pela quantidade de parcerias que conseguimos arranjar: pelo carácter informal do espaço; saberem que as pessoas estão a trabalhar porque querem que as coisas aconteçam e não porque estão à espera de um salário ao final do mês; vamos conseguindo manter o espaço. É claro que temos outros trabalhos, durante o dia: sou arquitecto, tenho o gabinete lá em cima, o gabinete da produção de cinema também lá em cima.

Nós funcionamos também em parceria com as estruturas locais, que têm mais know how de produção, como por exemplo a Oficina, a PAC. A nível de produção, se temos algum evento em que precisamos de um PA, de um microfone, de alguma coisa muito específica, ligamos para a câmara e aquilo aparece cá 30 minutos depois de termos ligado. O mesmo com uma luz, ligamos para a Oficina; como somos todos amigos, vamo-nos habituando a trabalhar todos em rede durante a CEC, mantemos essa ligação – ao nível mais operativo – e conseguimos colmatar as lacunas que as estruturas tenham, como as nossas, que não temos orçamento. Funciona pela cidade que é – pela escala. Porque nos habituámos a trabalhar assim na CEC. Porque nos continuámos a dar bem uns com os outros – podia haver rivalidade, mas não há, porque são espaços completos. Há espaços com mais recursos porque têm uma produção maior, outras menor; e tentamos entreatajudarmo-nos uns aos outros. E vamos mantendo assim a programação, que é mais difícil de existir nos outros espaços. É mais experimental, são artistas menos conhecidos, locais (intercalamos). Mesmo os eventos são para um público muito mais difícil; não temos custos de produção, assistentes de sala; esse tipo de pessoas que existem numa

máquina de produção cultural maior nós não temos, o que se torna mais fácil para nós. Quando vêm cá, os artistas sabem que não estão a ir para o CCVF ou para a PAC, e sabem que nós não pagamos cachet; é uma coisa que está instituída. Mas o mesmo artista quando vem cá não está à espera de receber cachet, e quando vai ao CCVF está. Percebe que são estruturas completamente diferentes. Nem nós nos queremos sobrepôr, nem temos público, nem pretensão de estar a sobrepôr ao nosso papel ao de uma estrutura municipal. Para nos mantermos com a nossa autonomia, programando aquilo que nos apetece, aparecendo à mesma na programação da cidade ao lado do CCVF e dos outros. Mas nunca tivemos de dar satisfação a ninguém sobre a nossa programação. É claro que há sempre condicionantes. Quando apresentamos um projecto à DGA...

Inspiraram-se noutras instituições (internacionais, ou não) para criar este sítio?

Sim. Eu sou de Guimarães, mas eu e a minha mulher vivemos 4 anos em Nova Iorque. Vemos mais facilmente espaços informais em NY, em Berlim, Brooklyn, Paris ou Londres, do que aqui em Portugal. Aqui estão todos a trabalhar com museus, com estruturas muito formais. Trazíamos uma imagem de uma coisa que uma coisa é facilmente reproduzível e que funciona. Estamos a falar de conteúdos, não do chão ou da parede (um problema que existe em Portugal, as estruturas museológicas têm de ter os puxadores do Álvaro Siza Vieira, o chão em mármore, etc). Tentámos importar modelos muito *low cost*, mas sem comprometer o que quer que fosse. A própria escolha do edifício foi muito importante em termos de investimento. Este quarteirão aqui à volta pertence ao mesmo senhorio, são fábricas abandonadas. Uma das fábricas ali na esquina às vezes os artistas usam-na como estúdio, como extensão. E até fomos ver aquele edifício primeiro. Mas este piso era em cimento e era só lavá-lo e estava acabado. Aqui foi demolir as paredes. De resto foi só pintar. Foi importante ter conhecimento técnico e de outros espaços idênticos.

Em relação aos voluntários que aqui trabalham, são só artistas? Ou têm outras pessoas?

Agora temos menos voluntários, depende dos eventos. Quando falamos em voluntariado, referimo-nos a: nós temos uma estrutura, a direcção, em que trabalhamos pro-bono, a título de voluntariado. A pessoa que está na Galeria, o Nuno, esteve cá como voluntário, depois como estágio profissional, novamente como voluntário. Só assim é que conseguimos ter esse tipo de suporte. Quando temos um evento maior e precisamos de mais gente, temos uma bolsa de voluntário, mandamos um email, para este evento, concerto, para estar no bar, bilheteira. E as pessoas normalmente aparecem. É assim que funcionamos.

Em termos de público, o CAAA ressentiu-se muito após a CEC?

Sim, muito, claro. Não sei qual é a percentagem porque não olhamos muito para os números. Temos contabilizados, mas não fazemos análises comparativas, não nos dizem muito, porque o público é muito menos. Até por uma questão de comunicação. Os veículos de comunicação da CEC foram extintos no fim da CEC: a agenda cultural, as publicações, as fotografias, os sites. E isso foi passado para a mão do município, mas durante 6 meses (mais ou menos) não houve comunicação. Porque quando houve a CEC, extinguiu-se parte da comunicação da câmara para não se estar a sobrepor. Quando acabou uma, a outra já não tinha a máquina a funcionar. E nesse hiato, continuámos a ter programação mas deixámos de ter público (quase a 0) porque as pessoas estavam habituadas a receber um tipo de comunicação que deixou de existir. A informação chegava-lhes de certa maneira, e não houve continuação.

E hoje em dia?

Hoje em dia nota-se que há mais público, mas é muito menos que na CEC. Temos sempre programação, não mudamos é de exposição com a mesma frequência. Em 2012-13, nós fizemos 50 e tal eventos (entre inaugurações de exposições, concertos, performances). Temos 3 galerias, e tínhamos inaugurações quase todas as semanas. Estávamos sempre em rotação, para criar ritmo e hábito para as pessoas. Claro que com menos programação de fora, torna-se mais difícil, porque não temos recursos para isso tudo, só o montar e desmontar uma exposição, são precisos muitos recursos.

Um dos problemas da CEC foi a dificuldade de criar público. Já uma vez conversámos sobre isso, aqui...

Quais são os desafios que o CAAA enfrenta no futuro próximo?

Nós trabalhamos muito 'à vista'. Não nos afastamos muito da costa para não termos de usar muitos instrumentos. De um momento para o outro, se deixa de haver apoio, nós deixamos de poder sustentar o edifício, por exemplo. Não estamos com muita preocupação nesse sentido. Nós temos programação neste momento até Abril de 2017. Se alguma coisa acontece um momento para o outro e deixamos de ter financiamento, recursos...

Estão preparados para saltar do barco?

A situação é o que é. Como tentamos manter os custos e compromissos muito baixos. Está muita gente a trabalhar aqui, lá em cima. Nós também recebemos valores de renda (eu próprio, como director do gabinete de arquitectura, pago renda pelo meu espaço), para poder manter o resto. Como o meu irmão realizador/produtor paga renda. O manter o espaço a trabalhar, em funcionamento, não é muito complicado; é mais complicado mantê-lo como espaço aberto ao público. Com programação. O objectivo é continuar a trabalhar como estamos. A continuar a

concorrer a apoios da DGA, a apoios municipais. Não nos estamos a ver a entrar por projectos do QREN porque existe uma máquina burocrática que nem nós temos nem nos apetece ter; é outro campeonato, em termos burocráticos. Por causa da DGA já passamos grande parte do tempo em burocracias... então se fosse para um projecto do QREN, não fazíamos mais nada a não ser estar ali a preencher papéis. Nós também não temos esse objectivo a não ser que alguém o faça por nós. Já tivemos o apoio da ÓPIO, que tem mais experiência de produção.

Como vimaranense, como é que o Ricardo analisa a forma como a cidade se mobiliza à volta da cultura; tem sido de facto uma âncora chave para a política da cidade se projectar; e o que se adivinha para o futuro em termos deste trabalho na área cultural na cidade?

Posso falar como director de uma estrutura destas.

Houve uma série de entraves, até agora, ao nível da política cultural. Havia umas condicionantes, herança da CEC, coisas com o tribunal de contas, que criaram alguma inércia em algumas das estruturas, como verás amanhã na PAC (aquelas lojas e estúdios na rua, quase nada ainda está a ser utilizado). Prevejo que é preciso fazer um grande esforço. Quando falamos de políticas culturais falamos de qualquer coisa muito abrangente; posso falar na área da arte contemporânea, que é para um nicho muito específico. E mesmo para esse nicho, estamos quase a concorrer com as cervejas no centro histórico. Temos uma escola de arquitectura aqui, e de teatro... os hábitos culturais dessas pessoas não são de irem passar tempo numa estrutura cultural. São de ir sentar-se numa esplanada ao sol. Há países que têm determinados tipos de política culturais muito superiores, mas se calhar é porque têm menos sol, as pessoas têm frio e vão para esses espaços.

Neste momento não acho que haja uma política cultural. As pessoas percebem que o investimento na cultura é um motor para outras coisas – e percebem-no pelos exemplos de outras cidades (mas cidades muito maiores). Se a percentagem de pessoas que visitam uma estrutura como o CAAA for 0,5%, aqui isso representa muito pouca gente. Porque ao todo é pouca gente. É um público muito reduzido. Aqui, o público somos nós próprios, porque quem vem aqui são os próprios artistas. É muito raro haver uma pessoa que não faça parte desse meio e que venha ver uma exposição. É um sistema muito endógeno, quase de consanguinidade. As pessoas de fora têm medo de entrar. Esta malta que está aqui à porta é do cinema: o meu irmão, o director artístico, a dos figurinos, o da produção, director de fotografia. Já tive uma pessoa que até foi voluntária aqui e que mora aqui perto, e que nunca tinha entrado, e que me disse que estavam aqui umas pessoas com mau aspecto à porta. O mau aspecto é o director de fotografia que tem prémios internacionais... ‘pois, mas estavam lá fora com barba e a fumarem, tive um bocado de receio’. Mesmo isso, aqui, para pessoas que supostamente deviam estar mais

informadas e mais à vontade para entrar no espaço, é um entrave. Há uma série de preconceitos que é preciso combater, mas que nós não temos tempo para isso. Alguém devia estar a fazê-lo por nós. Quando temos aqui concertos vêm 200/300 pessoas, depois essas pessoas não vêm às exposições. Há um descolamento entre o que de facto lhes interessa. Mas não estamos a fazer serviço educativo nesse sentido... continuamos a fazer o que temos de fazer, que é garantir que as coisas acontecem.

ANEXO 12 – ENTREVISTA A RUI TORRINHA

O Rui Torrinha está no CCVF desde Janeiro de 2010. Quando chegou, já conhecia o CCVF?

Sim, tinha uma relação com o equipamento. Conhecia o projecto, acompanhava-o, e foi nessa relação que acabei por receber um convite para vir para cá trabalhar. E foi um desafio muito interessante, porque o momento foi muito particular – na antecâmara da capital – e considerei um privilégio aterrar num projecto desta qualidade, com este tipo de valências e ambições. Foi um grande desafio... e ainda cá estou.

Considera que o CCVF tem vindo a evoluir na sua missão, ou esta está mais ou menos estabilizada desde o seu começo?

Não só considero, como acho obrigatório – inevitável [que evolua]. O projecto teve uma ascensão muito rápida, 10 anos é pouco tempo para implementar uma missão desta qualidade e abrangência; e a partir de um determinado ponto em que se criam demasiadas expectativas, onde há um universo que se começa a consolidar, é mais difícil depois surpreender as pessoas. De todo o modo, é isso que quando se cria a chamada massa crítica, esse é o desafio: como é que continuamos a crescer em conjunto, e como é que continuamos a correr riscos no sentido de provocar esse crescimento. Obviamente que há um antes e um pós CEC, mas neste momento o CCVF olha a cidade de uma outra forma e, posiciona-se de uma outra forma, trabalha cada vez mais com a cidade e com a Europa. Há aqui um conjunto de relações que nos obrigam a estabelecer um equilíbrio neste ecossistema: como é que nós trazemos o mundo a Guimarães, mas como é que o território em si também mantém esta identidade e cresce por si, e não ser apenas uma questão de acolhimento de influências, mas é como é que a partir dessas influências a cidade tem alguma coisa genuína a dizer. É neste processo que eu acho que Guimarães é um projecto muito genuíno. E há um conjunto de provas disso mesmo: de coisas que nasceram aqui... (eu venho de uma conferência de imprensa ontem, em Lisboa, do WestWayLab, que é um festival original, nascido e pensado aqui). Este propósito – o que é que Guimarães tem a dizer ao mundo – é o que nos motiva, e é a roda dentada que nos faz querer ser todos os dias melhores e mais competentes.

Em 2005 abre esta casa. E ao longo destes anos, também com a CEC, surgem outros equipamentos. A relação que os públicos estabeleceram com este primeiro equipamento de uma política voltada para a contemporaneidade, vem a ser complementada com as outras

instituições que vão abrindo. Qual a relação entre o CCVF com esses restantes espaços? E como é que o público sente e vive esta explosão de equipamentos?

Os equipamentos respondem ao que foi um percurso feito em termos da exigência de núcleos da cidade. Esta efervescência cultural nasce assente num conjunto de associações que a cidade tem ainda hoje, e que ainda hoje contribuem de algum modo para o preenchimento desse ecossistema. Portanto, antes dos edifícios vem a parte imaterial, o pensar, o agir sobre isso. O exemplo maior é o GuimarãesJazz, que tem 25 anos, e que é muito antecedente a todos os edifícios. Os edifícios vêm dar resposta à necessidade de criar uma infra-estrutura que acolha e que consiga potenciar aquilo que já era feito, com melhores condições. Criar um universo muito mais organizado e capaz de fazer elevar a fasquia, e de na cidade haver condições para acolher projectos que tecnicamente são exigentes. A cidade tem valências únicas, podemos percorrê-la e encontrar vários espaços a pé. Não há necessidade de nos recusarmos fazer isso tendo por desculpa a distância, porque as coisas são muito próximas.

E o segredo disto está em cada um dos equipamentos que nasce ter valências muito próprias e complementares umas às outras. Por exemplo, do ponto de vista do projecto do CCVF, sempre que sentimos que ao investir numa determinada área ela cresce, e é tomada pela cidade, nós largamos essa área e vamos investir numa outra complementar. Há todo um processo de criar para largar. O exemplo do café-concerto: durante vários anos teve uma programação muito regular e muito definida, e com o tempo a cidade começou a propor algumas das coisas que nós fazíamos aqui no café. Para nós, isso é um motivo de validação do que estamos a fazer, e não de concorrência; é o momento em que as ideias ganham uma força e configuração maior, ganham o seu espaço espontâneo, e nós temos de estar preparados para criar outras ideias, e assim sucessivamente.

Portanto, esta relação que existe é boa, ao ponto de na própria agenda que fazemos incluímos alguns espaços (como o CAAA, o Laboratório das Artes, a relação com o Cineclube). É um ecossistema que funciona, e que tem a particularidade de tentarmos não institucionalizarmos estas relações; haver uma parte de caos espontâneo nas relações, em que cada estrutura cuida do seu ritmo de funcionamento, e procura mais ou menos a relação umas com as outras, e intensifica ou reduz essa relação em determinados pontos.

Uma das boas consequências disto tudo, depois da CEC, é que nós estamos mais virados a desafiar alguns dos projectos que já existem e puxar por essas competências. O CCVF, para além da assinatura contemporânea de mexer com a cidade a partir de propostas intelectuais fortes, tenta incorporar a comunidade artística em alguns momentos fazendo-os trabalhar um bocadinho mais; permitindo que tenham desafios mais exigentes, e que isso seja um processo de crescimento. A mudança do paradigma que queremos operar – e que estamos a operar – é passar

de uma cidade de acolhimento para uma cidade de criação. Durante uma década, ou mais, Guimarães foi acolhendo, recebendo e experienciando projectos. E neste momento Guimarães está a criar condições para se tornar efectivamente numa cidade de criação absoluta. E aqui se percebe que a relação com as outras associações e entidades é fundamental para que esta diversidade se mantenha – porque para nós a diversidade é estímulo para a criação.

Em que é que se concretiza essa cidade de criação?

Tem várias dimensões. A primeira é sentirmos que é importante que a população tenha acesso a um conjunto de propostas, ao contacto com algumas linguagens mais vanguardistas/ arrojadas/ disruptivas, e que isso ocupe o seu quotidiano (sem ser opressor). Esse é o primeiro momento em que a ideia da programação é propor o contacto com as transformações do mundo, que a arte reflecte. E preparar a cidade para conviver com o desconhecido: essa experiência de entrar no teatro e relacionar-se com um objecto que para si é estranho. Essa relação permite que a cidade comece a criar uma massa crítica que permita gerar uma série de outras coisas: coesão social, autoconhecimento que se reflecte num conjunto de outras acções, e que gera outras dinâmicas muito próprias. Há uma parte da população que não viaja e não sai da cidade, e há Berlim / Nova Iorque / Porto aqui em Guimarães. Este imaginário que consubstancia a transformação de uma cidade que é baseada na indústria têxtil dos anos 80, que tem uma parte rural forte; essa transformação que a cidade tem de operar ao longo de várias gerações. A introdução de um determinado universo é a oportunidade de eu contactar com alguma coisa que é nova, por minha própria iniciativa.

O segundo momento é... como é que esta cidade se torna tão atractiva que venha a fixar um conjunto de criadores que venham para cá viver, e cuja fixação gere um determinado volume de negócio em várias áreas, ligadas à cultura. Desde logo a ocupação dos hotéis, dos restaurantes; mas também (para além do lado monumental que a cidade tem, e que vive por si), em cima desta estrutura, criar a dimensão contemporânea da cidade. E a partir do CCVF, e do Centro de Criação de Cadoso, e do espaço da Fábrica ASA (que é uma blackbox completamente preparada), chamar os criadores para Guimarães – dizer-lhes “você têm condições únicas no país, fixem-se aqui, criem a partir daqui, e transformem a cidade connosco”.

O outro passo será – e isto começa a acontecer gradualmente – projectar a cidade, a partir do que se cá cria, e das características únicas da cidade: por exemplo, o aparecimento de estruturas associadas. Nós temos estruturas associadas ao projecto, nomeadamente o Útero – o Miguel e o Romeu Runa tiveram uma criação chamada The Old King em 2011, que circulou pelo mundo inteiro, através de uma das principais companhias mundiais – os *C de la B*. Quando se fala dessa circulação, fala-se de Guimarães: porque a estrutura está associada a Guimarães. Há uma projecção da cidade para lá das fronteiras, que gera uma mais-valia, uma procura; e a questão da

auto-estima da cidade, para lá do *Vitória*, do Paço dos Duques, há uma Guimarães contemporânea que se está a construir, que continua a escrever uma história muito afirmativa e original (de criação). E porque é que isto é importante? Vivemos num tempo em que a tecnologia abunda; mas a parte nuclear disto são os conteúdos. E Guimarães quer ser uma mais-valia neste domínio. Na relação com a Universidade, o facto de termos o curso de artes performativas...

Falava há dias numa investigação que estou a fazer sobre a cena musical da cidade... que é um projecto que ando a pensar há vários anos, como é que nós impulsionamos estas bandas que estão a aparecer...

E são muitas?

São algumas. Muitas há. Mas há a questão da fasquia. É preciso ir elevando as competências. Já temos algumas bandas que são prometedoras. Este processo é muito lento, ao mesmo tempo; a sensação disto é paradoxal: estamos todos envolvidos numa vertigem, mas alicerçar as coisas e densificá-las demora muito tempo, e é preciso persistência. E um projecto como este é fundamental para dar crédito às coisas. Porque senão as coisas vão acontecendo, mas de tal forma fragmentadas que não se densificam nem se configuram aos olhos da população, e entram em arritmias (têm picos). Queremos entrar numa fase ascendente e consistente. E tem de haver da nossa parte uma capacidade de leitura da parte mais obscura da cidade, perceber o que está a funcionar – ou então como é que podemos instigar a que aquilo vá mais para a frente.

Neste momento estamos em várias frentes. Têm havido um investimento forte nas artes performativas – teatro e dança, e neste momento começa a haver também na música, de uma forma mais concludente: a questão da Orquestra, que desafiámos a fazer um projecto de criação que vai acontecer em 2017. Há uma provocação permanente: este é um projecto emblemático da cidade, mas pensem se para lá da interpretação de grandes obras conseguíssemos chegar mais à frente e apresentássemos uma proposta original contemporânea. Desafiei-os, e apresentei-lhes dois músicos; criámos um contexto e na possibilidade de pensar já em 2 ou 3 formatos para circular o projecto (seja com a Orquestra inteira, com o maestro). Todo este processo de relacionamento e provocação permanente que faz uma cidade crescer.

Qual a evolução dos públicos na caminhada até à CEC e no tempo de ressaca que se segue? Há fidelidade? E as pessoas de Guimarães já sentem o CCVF como seu? Na situação hipotética de o centro cultural ser posto em causa, a população reclamá-lo-á como necessário?

Guimarães é uma cidade muito particular. Quando acorda para algo que sente, vai até à morte na defesa disto. Há aqui um lado de defesa do património – material e o imaterial – e há um sentimento de pertença: “o que é nosso é nosso” (e eu nem sequer sou natural de Guimarães).

Começando pelos públicos... nós vivemos uma época muito particular, em que é difícil de entender a mobilidade dos públicos, o que os motiva. Um programador é quase como um treinador de futebol: ganha um desafio, mas no próximo tem de se preparar outra vez porque não é cumulativo. Há factores muito aleatórios na formação de públicos, que tem que ver com uma certa esquizofrenia na forma como as pessoas se ligam às coisas. Há uns anos o factor de fidelização era mais assumido e mais claro, a abundância de informação faz com que as pessoas se liguem a coisas muito diferentes ao mesmo tempo.

Há uns tempos havia uma publicidade (de uma marca de telecomunicações), em que se dava um toque e *ele* era surfista, dava um toque e era metaleiro, dava um toque e era *rasta*, o que fosse. A cada toque havia uma mudança de personalidade. E o que sinto hoje é que a competição não é tanto entre os projectos culturais em si – entre Guimarães, Famalicão, Braga ou Porto – mas mais como é que conseguimos criar a nossa proposta no quotidiano das pessoas. Às vezes a brincar dou este exemplo: temos amigos que são muito especializados, gostam de determinado artista e dizem “se tu trouxesses aquele artista, Rui...”. A páginas tantas, acontece que faz sentido na programação, consegue-se trazê-lo; e aquele amigo não vem ao concerto. Porque provavelmente prefere o conforto da casa, ficar no sofá, e não sair.

O grande desafio dos públicos é... temos de contar com as pessoas que saem de casa, com que motivações é que saem. E criar um contexto que seja absolutamente irrecusável. Esta fidelização é cada vez mais ponto a ponto. Sendo que a notoriedade dos projectos, a sua força, e a forma como se apresentam às pessoas se tornam o grande argumento para conseguir cumulativamente criar uma base mínima de público. A questão da fidelização é interessante, numa zona territorial em que há vários projectos próximos e em que é fácil chegar de uns aos outros. Os programas têm de ser apelativos, e dinâmicos. Vivemos numa sociedade em que somos todos jornalistas, editores... já não vamos ao teatro de uma forma passiva, em que me sento na cadeira, está ali o palco... podemos fazê-lo, se o que lá estiver for suficientemente forte para combater todo o ruído que na minha cabeça irá passar naquele momento. Mas é também a forma como os criadores e programadores criam novos contextos nos edifícios; como é que eu posso viver o teatro de uma forma diferente, e inclusiva? Como é que eu vou a um concerto de música, e aquilo ser suficientemente relevante para eu não ir jantar com os meus amigos para vir aqui?

Há uma parte sociológica muito forte na forma como o programador pensa nas coisas. Há um lado artístico de análise do objecto em si – o que representa e o que representa no conjunto da

proposta – mas há também o lado sociológico de análise à própria cidade. Em que é época é que este concerto deve ser colocado? Em que dia da semana é que isto deve ser colocado? Que relação é que esta proposta tem com a que eu coloquei antes? O que é que se está a passar aqui à volta? Não é que isto tudo nos deva condicionar, mas de alguma forma interfere.

A abundância das propostas tem de ser suficientemente forte para criar mais público, e para que esse público circule. Há uns anos fizemos um estudo de públicos (com a Faculdade de Sociologia do Porto, com o João Teixeira Lopes, em 2009), e o resultado revelou que 58% das pessoas vinham de fora da cidade de Guimarães. Agora provavelmente as coisas estão um bocadinho alteradas. Mas a capacidade que o projecto teve/tem de atrair público de fora dá-lhe uma densidade fora do comum. Porque a malha urbana da cidade tem 60 mil habitantes, num concelho de cerca de 160 mil – uma microescala para um projecto desta envergadura, e por isso é que Guimarães é mesmo invulgar neste ecossistema de equipamentos.

Há uma outra parte da dimensão, que é a parte formativa. Interessa-nos muito, para lá da proposta da programação, que haja momentos em que consigamos captar a comunidade artística e que esta se relacione com aquela proposta de uma forma diferente, mais sua. Também é uma forma de fidelizar, no sentido em que nós criamos oportunidades às pessoas e à comunidade artística de adquirirem novas competências. Como é que nós conseguimos representar essa mais-valia para as pessoas...

Os públicos por vezes oscilam. Na relação das várias linguagens que programamos, fazemos uma análise, e tentamos perceber em que momentos é que estas linguagens devem sobressair com mais força. Por exemplo: em Fevereiro nós temos o festival internacional de dança contemporânea, em Abril temos agora o *WestWay Lab* que é um festival de residências artísticas com conferências e concertos, em Junho temos o festival de teatro, depois o *Manta* e o *Gil Vicente*. Ou seja, quase de dois em dois meses temos um momento de concentração e valorização de uma determinada linguagem. E depois alimentar isso ao longo do ano na programação regular, para dar densidade de públicos.

Relativamente à última pergunta, digo o seguinte. A minha perspectiva é que isso é algo que nunca está ganho: há sempre alguém que nunca veio ao CCVF. O meu pensamento está sempre por esse lado. Como é que nós combatemos esta ideia de que o centro cultural é um cofre-forte no cimo desta colina? E é-o, para muita gente, ainda. Nós recentemente experimentámos um novo formato, em que desafiei a equipa: transformarmos a caixa de palco do Grande Auditório (que é imensa) numa sala de concertos. Em vez de as pessoas comprarem o bilhete e sentarem-se na plateia, subiam ao palco e tinham ali um espaço de concertos (tipo o *TMN Ao Vivo*, ou o que fosse). Primeiro fizemos experiência com a Antena 3, com o Concurso Nacional de Bandas, que foi em Julho – uma época um bocadinho estranha, mas correu bem. E nessa análise desafiei-

os a fazer uma coisa: criarmos um cenário especial. Montámos um palco na boca de cena, as pessoas entram pelos bastidores (uma coisa sedutora)... havia aqui duas ideias. Uma era dessacralizar a ideia de que não se pode pisar o palco; a outra era inverter o cenário, as pessoas verem um concerto com a plateia de fundo. Fizemos isto com Da Chick e Xinobi, um concerto duplo, e tivemos muita gente. No dia seguinte fui ver uma peça de teatro ao Porto, encontrei uma série de pessoas que tinham estado no concerto e disseram-me “Rui, têm de fazer isto mais vezes, fantástico”, não sei quantas pessoas que me disseram que nunca tinham ido ao centro cultural. Ou seja, há sempre uma nova forma de tornar o centro cultural um espaço mais aberto. Mais pertencente às pessoas.

E esse é o primeiro desafio – voltando quase à primeira questão, se é possível criar novas coisas: é obrigatório criar novas coisas. Se formos criativos, e fizermos brainstorming, este edifício oferece sempre uma série de perspectivas novas. Todos os dias é um exagero, mas há dias em que eu entro no edifício e reparo num novo ângulo de que nunca me tinha apercebido. Não cristalizar, e criar momentos comunitários. Fazer das dificuldades oportunidades: tínhamos um evento chamado *Manta* no jardim, posicionado em Julho (no calendário dos festivais de verão). Havia uma série de factores complicados, desde o nosso orçamento não ser substantivo para criar cabeças de cartaz que vendam à partida, e também não era essa a nossa intenção, somos uma instituição cultural e a ideia não era criar um festival, porque nós fazemos serviço público. Durante dois ou três anos houve uma espécie de dúvida existencial sobre se deveria ou não acabar, e bati-me sempre pela existência do evento. E a dada altura propus uma alteração do evento: e mudámos o evento para o início de Setembro. A última edição do *Manta*, no jardim, teve em cada noite (neste momento o conceito é juntar uma banda portuguesa e uma banda internacional, para equiparar) 2000 a 2500 pessoas no relvado. Estamos a falar não só do volume de pessoas, mas de carrinhos de bebé, malta do rock, da electrónica, famílias – esta coesão social, e este momento simbólico... e isto contribui para duas coisas: a abertura da temporada, a ideia de as pessoas regressarem à cidade vindas das férias e terem um momento para celebrar; tirar partido do enquadramento arquitectónico e a vivência do jardim; e demonstrar que é possível criar um momento em que essa interacção de públicos pode acontecer. O *Manta* está a tornar-se num acontecimento importante porque é o público que o faz, do que propriamente a ideia de que são os artistas que têm de arrastar público. Criámos uma vibração tal que as pessoas já perguntam pelo *Manta*. Tornou-se um evento comunitário. Introduzimos algumas *nuances* – fomos chamar os bares do centro histórico para estarem presentes; criámos uma pulseira, uma t-shirt; há um sentimento de pertença.

É este o caminho que temos de levar para que o centro cultural se torne cada vez mais um equipamento da cidade. Mas não tem de ser totalitário. Há partes da cidade muito mais atractivas: no verão é impossível competir com o centro histórico, com a Oliveira. O que temos

de reflectir é como é que nós podemos acrescentar alguma coisa ao que já existe e como é que por essa força da diferenciação podemos atrair as pessoas, não no sentido de popularizar as coisas, mas criando contextos favoráveis em que as pessoas percebam que isto não é para uma elite e que consigam conviver com aquilo que é a arte (num sentido de valorização). E perceber que “estes tipos afinal não são assim tão estranhos”. Desmontar este tipo de estigmas. É este o caminho que pretendemos levar, sem baixar a fasquia.

Qual a relação do Centro de Criação de Candoso com a ideia de querer fazer da cidade um local mais atraente para os criadores? O projecto de Candoso tem resultado? Falava com o vereador do tema das indústrias criativas. A cidade tem-se afirmado como um local atractivo para essas pessoas que trazem ideias e criação?

Isto é tudo muito recente, é de 2012. Isto é um bocadinho novo, até no país, no sentido deste agregado de coisas. Estamos a criar uma relação que por vezes é definida pelas intensidades, pela passagem de correntes umas para as outras. Também estamos num processo de descobrir como é que fazemos isto muito bem. Olhando para o país, há provavelmente um ou outro centro de residências, mas com características completamente diferentes das nossas. E até nisso estamos um bocadinho sozinhos, de pensar como é que dentro deste ecossistema conseguimos...

(...)[O gravador desligou-se]

80% dos grandes novos artistas portugueses contemporâneos, daqui a 5 anos, terão passado por Guimarães (nas residências artísticas de Candoso). / As pessoas às vezes perguntam-se quem é que por lá passa. É um trabalho escondido, o das residências artísticas. / Querem começar um trabalho de documentação das residências artísticas que por lá passam, de registo documental.

Eu destaco a questão dos grandes novos artistas passarem por Guimarães, e pergunto se é importante que o plano artístico toque o plano da cidade, ou se são planos independentes?

(...)

Há situações em que Candoso também auxilia algumas coisas – acolher um rancho para dormir... Há momentos em que o próprio equipamento também responde a outro tipo de necessidades, mais pontuais. Mas o objectivo é chegar ao momento em que o quotidiano seja habitado pelas artes, e as pessoas perceberem que este tipo de poesias é muito importante para a vida delas, para as tirar da coisa negra em que todos vivemos.

Guimarães tem este lado, esta força; e este conjunto invulgar de equipamentos e de escalas na própria cidade. Para além disto tudo que falámos tem um *Multiusos*, que é um pavilhão... está

tudo aqui, e há que potenciar. E a questão vem da relação entre as pessoas – a energia que se estabelece entre as pessoas. Podemos ter os melhores edifícios do mundo, mas se não são habitados, se não há energia, se não há calor humano, se não há a libertação de um imaginário, não serve para coisa nenhuma. Guimarães é quase um oásis nesse contexto, o que é triste, porque esta deveria ser mais ou menos a norma das cidades.

Só para explicar muito rapidamente uma coisa sobre as residências. Nós este ano, estrategicamente, definimos uma coisa. Guimarães investe na criação, isto é, co-produz uma série de espectáculos; investe financeiramente e permite que os criadores venham para Guimarães e finalizem as suas peças, aqui. E este ano definimos que uma verba do orçamento iria ser aplicada nesta zona das novas companhias dos autores emergentes. Vamos ter em Cadoso 10/15 residências que não pressupõem apresentação, que não integram a programação, mas que é nova geração que precisa de ser apoiada e portanto interessa-nos que tenham condições para pôr as ideias cá fora. E é isso que estamos a fazer.

Daqui a 5 anos, provavelmente, passarão quase inevitavelmente todos os próximos grandes criadores... de que de 20, 4 ou 5 se vão destacar. Eu acho que isto tem a ver com esta ideia do clube de ensaio; mas também perceber que para se ser excepcional é preciso cometer-se muitos erros, e dar-se esse espaço ao erro. Nós queremos acompanhar, e sentir que vocabulários é que se estão ali a desenvolver e quais virão para ficar. É neste contexto que eu digo que daqui a 5 anos, provavelmente, os novos grandes criadores passarão obrigatoriamente por Guimarães.

Que desafios se avizinham para o CCVF nos próximos tempos? O que é que preocupa o centro cultural neste momento? Que lutas trava?

A primeira de todas é sair desta fase onde estivemos durante os últimos três anos, do pós-CEC. Também pela ressaca da capital, mas fundamentalmente pela questão da estabilidade do próprio projecto. Houve uma lei do governo anterior que praticamente nos colocou à beira do abismo, a nós e aos outros teatros todos. E a primeira coisa é voltarmos a uma fase de estabilidade, no sentido de deixarmos de viver com o precipício à frente. Foram três anos muito difíceis, muito exigentes, de uma força mental descomunal... e penso que agora temos condições para resolver isto, a coisa vai estabilizar por esse lado, essa pressão/destabilização será resolvida.

Depois é: como é que nós nos reinventamos como projecto. O que é nós, que fizemos uma CEC, temos a acrescentar daqui para a frente? É um grande desafio. E estrategicamente o nosso pensamento está cada vez mais muito assente nessa relação com a Europa. Está muito virado para esta ideia de puxar as competências do território para cima.

(...)[O gravador desligou-se]

Diversificar fontes de financiamento (a maioria é da autarquia)/ Envolvimento em projectos europeus, parcerias com embaixadas / Autonomia, sustentabilidade/ Novos modelos de gestão/ Lado simbólico: afirmação do território (projecto cultural)/ Vanguarda: incluir nichos artísticos da cidade/ Olhar sobre a cidade: o que é que não está habitado? Em relação próxima com o município, universidade, escolas/ Fundamentar o novo paradigma de Guimarães.